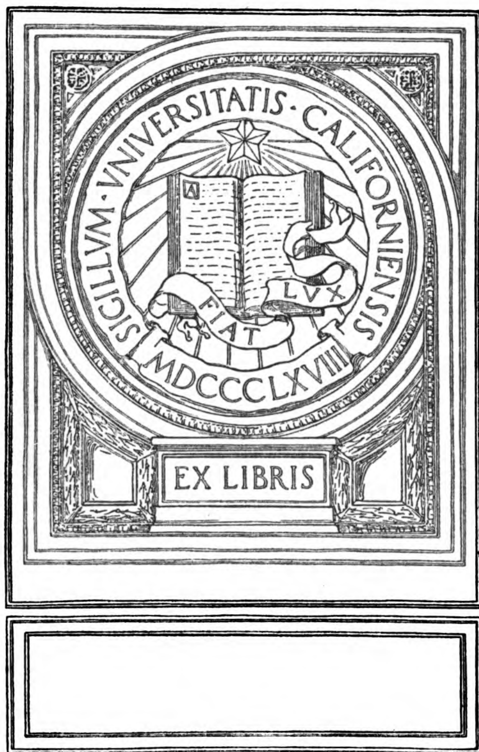



SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Don José Echegaray

der Verfasser des Galeoto.

BURDACH

EINLEITUNG.

Es war im Jahre 1887, als plötzlich zuerst in Berlin und dann in ganz Deutschland der Name Echegaray auftauchte und dem bisher unwissenden Publikum verkündet wurde, dass hinter den Pyrenäen ein dramatischer Stern erster Grösse aufgegangen sei. In der Zeitschrift „Nord und Süd“ erschien Paul Lindau's deutsche Bearbeitung von „El gran Galeotto“, welcher als das Hauptwerk des berühmten Spaniers gepriesen ward, im Anschluss daran veröffentlichte dieselbe Zeitschrift einen Essay Fastenrath's, der in gedrängten Zügen ein Bild des Dichters entwarf, es folgte die Bühnentaufe des „Galeotto“ auf dem deutschen Theater in Berlin, und von hier aus nahm das seltsame Drama seinen Weg über die meisten Bühnen unseres Vaterlandes. Aber schon nach einigen Wochen wurde es stille, Galeotto verschwand aus dem Spielplan der meisten Schauspielhäuser und nur auf dem „Deutschen Theater“ vermochte er sich zu behaupten. Die begeisterten Lobredner des Spaniers, die namentlich in den Berliner Unterhaltungs- und Theaterblättern eine „Echegaray-Lindau-Galeotto-Litteratur“ gezeitigt hatten, verstummten allmählich — da entbrannte im Sommer 1888 die durch den Schweizer Publizisten Widmann angeregte Lindau-Graweinfehde, welche ihren hauptsächlichsten Ausdruck in den geharnischten Streitschriften fand, die in der „Vossischen“ und der „Münchener Allgemeinen Zeitung“ erschienen. Kurze Zeit darauf entstand ein neuer Zeitungsstreit, den Herr Joh. G. Sallis, der treffliche Bearbeiter eines der Hauptwerke Echegaray's, veranlafste, als ein kleineres hauptstädtisches Theater der Aufführung seiner Bearbeitung zuvorgekommen war.

Don José Echegaray

der Verfasser des Galeoto.



Von

Dr. A. ZACHER.



1892.

SALLIS'SCHER VERLAG.

(Joh. G. Sallis.)

BERLIN.

So hatte es eine Zeit lang den Anschein als sollte das deutsche Publikum nur auf polemischen Wege Kunde von jenem Manne erhalten, den das moderne Spanien als seinen ersten dramatischen Dichter feiert; denn eine Biographie Echegaray's — abgesehen von dem oben erwähnten kurzen Einführungs-Essay Fastenrath's — ist bis jetzt in Deutschland noch nicht erschienen.

Auch vorliegende Arbeit ist nicht deutschen Ursprungs. Wie schon aus dem Titel hervorgeht, bringen wir die Übersetzung und Erweiterung einer Studie, welche den im Jahre 1887 zu Stockholm verstorbenen Professor Hugo von Feilitzen zum Verfasser hat. Dieser schwedische Gelehrte hatte sich schon längst als feinsinniger Kenner der spanischen Litteratur in dem Kreise seiner romanistischen Fachgenossen bekannt gemacht, als er es unternahm, das Verständnis für das heutige Spanien auch bei dem grössern Publikum anzubahnen.

Feilitzen befand sich 1880 studienhalber in Spanien und lernte dort Echegaray persönlich kennen. Dessen grofsartige Individualität rifs ihn dergestalt zur Bewundrung hin, dafs er beschlofs, diesen Dichter von Gottes Gnaden in seinem Vaterlande bekannt zu machen. Zu diesem Zwecke liefs er in der „Ny Svensk Tidkrift“ einen Aufsatz erscheinen, den er später um vieles vermehrt, unter dem Titel „En modern Spansk dramatiker, Don José Echegaray“ als Broschüre herausgab. Hiermit nicht zufrieden, versuchte er aufserdem noch durch Vorträge für Echegaray zu wirken, und es gelang ihm auch, eine kleine Gemeinde von überzeugten Echegaray-Verehrern um sich zu schaaren. Einige Jahre später besuchte er auf einer Studiensreise Deutschland, und als er sah, dafs auch hier Echegaray noch gänzlich unbekannt sei, fafste er den Entschlufs, durch ein deutsch geschriebenes Buch, sein im Vaterlande begonnenes Werk auch bei uns fortzusetzen.

Wir glauben daher eine Ehrenpflicht zu erfüllen, wenn wir für den Verstorbenen eintreten und seine hinterlassene Arbeit veröffentlichen. Ist dieselbe auch keine vollständige Biographie, sondern nur eine Skizze, wie sie öfters als Vorläufer eines gröfsern Werkes herauszukommen pflegt, so wird sie doch dem wahren Litteratur- und Bühnenfreunde willkommen sein.

I.

Ehe wir den eigenartigen Dramatiker in seinem Leben und Wirken eingehend betrachten können, sei es uns gestattet, in kurzen Zügen ein Bild der heutigen spanischen dramatischen Dichtung zu geben. Erst wenn wir die Mitte kennen gelernt, aus welcher sich Echegaray erhob, und die verschiedenen Einflüsse gewürdigt haben, die auf ihn eingewirkt, sind wir im stande, die Dichtergröſse dieses seltenen Mannes völlig zu erfaſsen. „Willst Du des Dichters Herz versteh'n, musst Du in Dichters Lande geh'n“ sagt ein bekannter Spruch. Gilt dies schon vom Dichter im allgemeinen, so im besondern vom dramatischen, den man erst dann vollständig kennen lernen kann, wenn man die Zeit studiert, in welcher er lebte, und die Verhältnisse, unter denen er schaffte, und je bedeutender ein Dramatiker ist, ein desto gröſseres Eingehen auf seine Lebensumstände verlangt er, desto genauer muſs man mit dem Charakter seiner Zeitgenossen, für die er schrieb, bekannt sein; denn je gröſser der dramatische Dichter ist, desto gröſser ist auch die Wechselwirkung, die zwischen ihm und dem Publikum stattfindet.

Es würde uns nun freilich zu weit führen, wollten wir, um einen passenden Hintergrund für das Charaktergemälde Echegaray's zu finden, das heutige Spanien — jenes so viel verleumdete und so wenig gekannte Land — in seiner Gesamtheit schildern, wir beschränken uns daher auf das Notwendigste und versuchen in kurzen Strichen eine Übersicht über die heutige dramatische Litteratur Spaniens zu geben; deren Höhepunkt Echegaray selbst bezeichnet. Alle Züge, die wir als wesentliche Merkmale der gegenwärtigen Periode anzuführen haben, werden wir in Echegaray's Werken wiederfinden; denn dieser ist ein echtes Kind seines Volkes und seiner Zeit, er teilt alle Fehler und Vorzüge seiner Dichtergenossen und alle Strömungen des geistigen Lebens im modernen Spanien spiegelt sich in seinen echt nationalen Dichtungen.

Wenn wir von der heutigen spanischen Dramatik sprechen, so verstehen wir darunter wie vorausgeschickt werden muſs, vornehmlich die Epoche, welche mit der Restauration von 1874 anhebt; denn es ist unzweifelhaft,

dafs wir mit diesem Jahre eine neue Periode datieren können, ja müssen, weil das spanische Schauspiel mit diesem Jahre ganz neue Bahnen eingeschlagen hat. Schlagende Beweise für die Berechtigung dieser Datierung vorzubringen, dürfte schwer halten, wie es ja überhaupt — gelinde gesagt — unvorsichtig ist, bei der Beurteilung von litterarischen Bewegungen, die uns zeitlich noch so nahe liegen, mit dem Behaben der Unwiderleglichkeit vorzugehen; doch werden wir im Verlaufe der Darstellung näher erklären, was uns zu der Aufstellung unserer These berechtigt[1]).

In der Einleitung haben wir hervorgehoben, wie fremd uns der Name Echegaray gewesen ist, wir können demnach leicht bemessen, wie wenig die Kenntnis seiner Dichterkollegen verbreitet sein mufs, wenn er, ihr Haupt und Meister, so lange unbekannt bleiben konnte; wir glauben daher auch nicht in der Annahme zu irren, dafs aufserhalb Spaniens diese reiche Bühnenlitteratur so gut, wie ungekannt ist.

Wie leicht könnte man in Versuchung kommen, aus dieser Unbekanntheit auf den Unwert der in Betracht kommenden Dichterwerke zu schliefsen! Wie nahe läge die Anwendung des fast als Grundsatz geltenden Wortes: „Das Bedeutende bricht sich immer Bahn!“ — Und doch, wer nur ein wenig den Gang der Litteraturbewegungen verfolgt, wird wissen, wie oft der Dichterruhm von Zufälligkeiten abhängt. Sind doch im Auslande oft Dichter bekannt geworden, die man im eignen Lande kaum zu nennen wüfste; so kennt zum Beispiel jeder Gebildete in Frankreich den alten Gefsner, während er von Uhland kaum den Namen weifs.

Nein, ... das moderne spanische Theater verdient im höchsten Mafse die Beachtung des gebildeten Europa's! Jeder, der sich eingehender mit den spanischen Dramen der letzten fünfzehn Jahre befafst hat, wird gestehen müssen, dafs dieselben ungewöhnliche Vorzüge aufweisen. Wir finden in diesen neuen Dichtungen eine Orignialität, die,

---

[1]). Man vergleiche: R. Proelss „Geschichte des neueren Drama's. Hubbard „Histoire de la literature contemporaine en Espagne“ Paris 1876.
Schandorph: „Om nyere spansk Literatur“ in der dänischen Zeitschrift „Det nittende aarhundred. März 1877.

mag sie uns auch öfter fremd vorkommen, doch zur Bewundrung zwingt; Tiefe der Auffassung wetteifert mit Erhabenheit und Reinheit des Ausdrucks, glühende Begeisterung und südliche Leidenschaftlichkeit vereinigen sich mit unbefangener Erkenntnis der socialen und ethischen Fragen, welche unsere Zeit bewegen, so dafs wir in diesen Dramen nicht nur Gefühlsausbrüche einer überschwänglichen Phantasie, sondern gedankentiefe Schöpfungen ernster, zeitbewufster Männer kennen lernen, die nicht Unterhaltungslieferanten einer sensationslüsternen Menge, sondern Priester der Wahrheit und Erzieher des Volkes sein wollen.

Hervorgegangen ist die neue Richtung aus der Romantik, deren idealistische Anschauungen sie auch treu bewahrt, obgleich sie ihre Stoffe nicht mehr aus der Heimat der blauen Wunderblume zu holen pflegt, sondern die reale Welt, das moderne Leben zum Gegenstande der Darstellung nimmt. In diesem Streben, eine treue Schilderung der modernen Welt mit einer idealen Auffassung der irdischen Dinge zu verbinden, bildet sie eine ganz interessante Mittelstellung in dem grofsen Streit unserer Tage, wo Idealismus und Realismus um die Herrschaft ringen.

Namentlich unterscheidet sich der neo-romanticismo, wie man die neue Richtung nach dem Vorgang des berühmten Kritikers M. de la Revilla offiziell getauft hat, in seinem gesunden Realismus von dem modernen französischen Theater, wenn er auch an dessen glänzende Technik nicht im entferntesten heranreichen kann; er denkt viel zu hoch von der Aufgabe der Dichtung, um mit Behagen den Schmutz herauszusuchen, der allem Irdischen anklebt; Niemals läfst sich der Neo-Romantiker herab, die Wirklichkeit zu photographieren, und bei aller Treue in der Wiedergabe der realen Dinge bringt er uns Kunstgebilde und keine Abschriften der Natur.

Das Hauptcharakteristikum des neo-romanticismo ist also, wie gesagt, die Übertragung der dem modernen Leben entnommenen Stoffe in eine idealistische, der Romantik entlehnten Form. Die heutige dramatische Litteratur Spaniens darf daher gar nicht als Einzelgebilde, sondern nur in Verbindung mit der ältern klassischen Romantik beurteilt werden.

Schritt für Schritt zeigen sich die Einwirkungen der ältern Epochen, so dafs wir die Hauptvertreter des neo-

romanticismo in vielen Punkten als Anhänger der klassischen Tradition betrachten müssen. Spanien hat nämlich noch eine Tradition in seinem Theater! Welch' ein Unterschied besteht in andren Ländern zwischen den Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts und den Klassikern! Nehmen wir zum Bsp. Frankreich. Giebt es eine Gemeinsamkeit zwischen einem Racine, Corneille oder Molière und den bedeutendsten Bühnendichtern unseres Jahrhunderts, etwa einem Victor Hugo, Ponsard oder Augier? — von den neueren, wie Sardou und den neuesten, den Dichtern des théatre libre ganz zu schweigen? Racine und Victor Hugo, Molière und Augier sind Franzosen, sind nationale Dichter — und doch, wie grundverschieden ist ihr Wesen, wie verschieden ihre Weltanschauung!

Ganz anders bei den Spaniern! Vergleichen wir Echegaray, Sellès, Ayala mit den Klassikern des siebzehnten Jahrhunderts, mit Calderon, Moreto oder Alarcon, so findet man doch bei aller Verschiedenheit die gleichen Grundzüge bei allen wieder. Erscheinen auch die neuern Dichter den klassischen Gröfsen gegenüber fast zwerghaft klein, so ist doch der Kern ihrer Dichtungen derselbe, der sich bei ihren Vorgängern findet. Der gleiche Grundton klingt in den Schauspielen des siebzehnten Jahrhunderts, wie des neunzehnten, wir begegnen denselben Conflikten und Grundgedanken, da bei der gleichen idealen Weltanschauung der Alten und Jungen die Meinungen und Anschauungen dieselben geblieben sind, wenn auch der Zeitwechsel einiges geändert haben mag.

Eine solche Übereinstimmung zwischen Dichtern, die ein Zeitraum von zweihundert Jahren von einander trennt, kann uns bei näherer Betrachtung nicht auffallen; denn wir dürfen nicht vergessen, dafs es sich um Spanien handelt. In jedem andren Lande Europa's — wenn wir vom Osten absehen — wäre freilich eine so auffallende Dauer der Meinungen und Volksanschauungen unerklärlich, nicht so in Spanien, das nun fast zwei Jahrhunderte lang, anscheinend von der Welt vergessen, ein stilles, von dem Ruhme der Vergangenheit zehrendes Leben geführt hat. Während über Deutschland die Stürme des dreifsigjährigen Krieges brausten, und in Frankreich die grofse Umwälzung des achtzehnten Jahrhunderts eine ganz neue Zeit vorbereitete, blieb Spanien von allen gröfsern Aufregungen und Geistesunruhen verschont. (Die französische Invasion

im Anfang unseres Jahrhunderts widerspricht unserer Behauptung nicht; denn sie blieb ohne Einflufs auf die Geister Spaniens, ihre Bekämpfung diente im Gegenteil nur dazu, den echt spanischen, nationalen Sinn zu stärken und neu zu beleben). — Spanien hatte keine Reformation, wie England und Deutschland, keine Religionskriege, keine Periode der Aufklärung, keine sociale Revolution! Es blieb das gleiche, seine Ansichten und Anschauungen, seine Sitten und Gewohnheiten haben keine Wandlung erfahren, keine eifernden Neuerer erhoben sich gegen Thron und Altar, und die auf diese beiden Säulen gestützte spanische „Weltordnung" blieb daher so stabil und unerschüttert, als gäbe es keinen Wechsel in der Zeiten Folge.

Trotz dieser grofsen Übereinstimmung in den Dichterwerken der klassischen Zeit und des neo-romanticismo wäre nun nichts verkehrter, als die Annahme, dafs das heutige litterarische Spanien in blinder Nachahmung der alten Meister erstarrt sei, und jeder Besonderheit und Eigenart entbehre. Im Gegenteil! Dieser Übereinstimmung der Neuern mit den Klassikern ist ein gut Teil bewusster Anlehnung und gewollter Rückkehr zum bessern Muster beigemischt.

Nach der goldenen Blütezeit des siebzehnten Jahrhunderts erfolgte nämlich ein tiefer Verfall der Bühne; das Theater, unfähig, die alten Traditionen hoch zu halten, zeigte ein trauriges Bild des Niedergangs, und nur die Posse, das humoristische Volksstück brachte es in den „saynetes" des Ramon de la Cruz zu einer ziemlichen Blüte; so ging es weiter auf absteigender Bahn bis zu Ende des achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, wo Spaniens Schauspiellitteratur endlich kein originelles Talent mehr aufzuweisen hatte. Die Dichter dieses Zeitraumes waren sklavische Nachahmer französischer Vorbilder; so folgten die beiden Moratin in ihren „Schneiderarbeiten" (Scherr) dem Muster Molière's, während Breton de los Herreros, der bedeutendste Dichter der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts sich noch oft an Scribe hielt.

Als aber nach den Befreiungskämpfen das Nationalgefühl von neuem belebt wurde, ging auch ein frischer Zug durch die spanische Bühnenlitteratur. Hatte das Volk sich vom Joche der französischen Zwingherrschaft zu befreien gewufst, warum sollte ihm die Theaterwelt nicht

folgen und sich von der französischen Bevormundung lossagen? Mit unwiderstehlicher Gewalt erwachte die Begeisterung für die nationalen Dichterheroen des siebzehnten Jahrhunderts, und die Dichter begannen wieder in die alten Bahnen einzulenken. Als 1835 des Herzogs Angelo Saavedra de Rivas Schicksalstragödie „Don Alvaro ò la fuerza del sino“ aufgeführt wurde, schien es, als sei der spanischen Bühne eine neue Blüte beschieden. Aber es schien nur so. Denn trotzdem Adelardo Lopez de Ayala und Manuel Tamajo y Baus in seinem Geiste wirkten, gelang es ihnen noch nicht ganz, das französische Wesen aus der dramatischen Litteratur zu bannen, obgleich sie viel dazu beigetragen hatten, die Alleinherrschaft des fremden Elementes zu brechen. Schon verzweifelte man an dem Aufblühen der romantischen Schule, da erschien Echegaray mit seinen Freunden und seitdem ist das spanische Theater wieder national und kalderonisch[1]).

Ein kurzer Vergleich der auffallendsten Züge der heutigen Drama-Litteratur mit den wesentlichen Merkmalen der klassischen Dramatik wird diese Thatsache besser erweisen, als seitenlange Ausführungen. Was die Schauspiele der klassischen Zeit vor den Werken anderer Jahrhunderte und den gleichzeitigen Dichterwerken in fremden Ländern unterscheidet, sind gewisse gemeinsame Ideen und Anschauungen, Vorurteile und Standesdogmen, die sich nur in ihnen finden, die aber fast alle Werke derartig durchziehen, dafs ihr Fehlen oder ihr Vorkommen zum ausschlaggebenden Faktor in der Beurteilung wird, wenn es sich darum handelt, die Entstehungszeit irgend eines spanischen Drama's kritisch festzustellen.

Besonders ist hier die allen Dichtern gemeinsame, dem galanten Charakter der Zeit entsprechende, eigenartig strenge Auffassung der **weiblichen Ehre** mit den aus ihr entspringenden Conflikten zu nennen, gemeinsam ist ferner

---

[1]) In seiner Festrede beim Calderon Centennarium bezeichnete D. Joaquin M. Sanroma gerade diese beiden Eigenschaften als die Kennzeichen der besten zeitgenössischen Bühnendichter: „Beim Publikum erfreuen sich diejenigen Dichter der gröfsten Beliebtheit, welche am meisten an Calderon's Zeit erinnern, und es verstehen, dessen tiefe Ideen und kräftige Verse nachzubilden, sowie die Charakterzeichnung nach dem Muster der Alten fein und geistreich zu halten . . . . .“ El. Imperial. 27. Mai 1881.

die übertriebene, altspanische Höflichkeit, verbunden mit der eifersüchtigen Wahrung der eigenen Mannes- und Ritterehre, dann das stark hervortretende religiöse und monarchische Element, das einer Weltanschauung entstammt, die alles sub specie aeterni betrachtet wissen will. Auch die Vorliebe für verwickelte Intrigue findet sich bei allen Klassikern, sowie eine, dabei recht auffallende Neigung zum Lyrischen, die soweit geht, dafs gerade dort, wo die Handlung am spannendsten wird, lyrische Episoden ihrer selbst willen eingeschoben werden. Das sind in Kurzem diejenigen Züge, welche am meisten in die Augen springen und von einigen Modifikationen abgesehen, finden wir bei dem neo-romanticismo dieselben das Ganze durchdringenden und beherrschenden Anschauungen und Neigungen als Voraussetzungen der Handlung und Darstellung, dieselben Vorurteile, dieselben religiösen und politischen Grundgedanken.

Um auf das Einzelne näher einzugehen, so haben also alle Klassiker des siebzehnten Jahrhunderts dieselbe Ansicht über die Stellung der Frau gegenüber dem Gatten, der Familie und dem Gemeinwesen. Wenn wir hier von allen Klassikern reden, denken wir hauptsächlich an Calderon, Roja, Alarcon u. s. w. und müssen natürlich Tirso de Molina ausnehmen, der bekanntlich seine eigenen Gedanken über die Frauenwelt gehabt hat. Diese den Klassikern gemeinsame Ansicht über die Stellung der Frau ist eine sehr strenge. „Die weibliche Ehre über alles!“ scheint der Wahlspruch der Spanier im siebzehnten Jahrhundert zu sein; es sind Nachklänge aus der Ritterzeit, die sich bemerkbar machen. Um die Reinheit der Frauenehre zu erhalten ist kein Opfer zu grofs, und jeder männliche Angehörige, Gatte, Vater oder Bruder ist berechtigt und sogar verpflichtet, den geringsten Flecken an der Ehre einer verwandten Frau mit dem Blute des Beleidigers reinzuwaschen.

Ganz dasselbe gilt noch heute auf der spanischen Bühne. Kaum etwas hat sich bei den Neuern in der schroffen Betrachtung der gesellschaftlichen Stellung der Frau geändert, wenn man auch in Äufserlichkeiten dem Fortschritte der Zeit Rechnung tragen mufste; so hat sich z. B. der Ton des Dialoges mit Damen geändert. Der gezierte Unterhaltungsmodus, den die Klassiker noch gar oft anwenden, hat einem besserem Geschmack weichen

müssen; ebensowenig, wie bei uns der Hanswurst, konnten sich „los graziasos y los galanos“ auf der spanischen Bühne halten. Uns kühleren Germanen mag freilich jetzt noch, trotz dieser Abnahme der Unterhaltungstemperatur, ein spanischer Liebesdialog mit seinen leidenschaftlichen Ausdrücken und seinen superlativen Überschwänglichkeiten fremdartig und übertrieben vorkommen, wir dürfen aber nie vergessen, dafs wir in einem Lande sind, wo man in Bildern zu reden liebt, und wo eine kalte, vernünftig raisonnierende Alltagssprache auf der Bühne am allerwenigsten geduldet werden würde.

Abgesehen also von der sprachlichen Formveränderung hat sich in der Auffassung des Verhältnisses der Frau zur Gesellschaft nichts geändert, auch heute herrscht noch auf der spanischen Bühne die starre Ansicht des klassischen Jahrhunderts. Man sehe sich darauf hin nur die Schauspiele Echegaray's und Ayala's an, besonders des letztern: „El tanto por ciento“. Nur wenn man der Thatsache Rechnung trägt, dafs das spanische Volk, als dessen Hauptzug die Spanier selbst die Ritterlichkeit bezeichnen, sich allem, was ihm die Anschauungen der herrlichsten Periode seiner Geschichte zum Ausdruck bringt, mit der gröfsten Liebe zuwendet. — Beweis: Die Popularität der Neo-Romantiker — nur dann kann man es begreifen, dafs die heutigen Dichter es nicht wagen, an dieser traditionellen Auffassung des Verhältnisses der beiden Geschlechter zu einander zu rütteln. Ein einziger Neo-Romatiker nur, der berühmte Sellès, versuchte, sich dem starren Gesetz zu entziehen, aber sein Vorgang fand keine Nachahmung, und man verzieh dem Abtrünnigen nur, weil sein Werk so packend war, dafs die Kritik darüber vergafs, die Bestrafung energisch zu betreiben. Es sei uns gestattet, diese interessante Ausnahme näher zu betrachten, in der zum ersten Male versucht wird, die heikle Treubruchsühne mehr in modernem (lies: französischem) Sinne zu behandeln.

„El nudo gordiano“ („Der gordische Knoten“) betitelt sich das Trauerspiel, das vor etwa zehn Jahren grofses Aufsehen in Madrid erregte[1]), und zum Repertoirstück aller gröfseren Bühnen geworden ist. — Sein Inhalt ist in Kurzem folgender:

---

[1]) Die Buchausgabe des Stückes erlebte mehr wie 14 Auflagen.

Der Kaufmann Carlos begeht gerade festlich die sechzehnte Wiederkehr seines Hochzeitstages, als ihm ein Telegramm meldet, dafs ein grofses Handelshaus in Barcelona, welchem er einen grofsen Teil seines Vermögens anvertraut hatte, bankerott geworden ist. Er will sofort selbst abreisen, um vielleicht einiges aus dem Schiffbruch zu retten, aber mit Rücksicht auf seine zahlreichen Gäste entschliefst er sich zu bleiben, und bittet seinen Freund und Geschäftsteilhaber Enrique an seiner Statt mit dem nächsten Zuge nach Barcelona zu fahren. Doch Enrique macht Ausflüchte; er habe einem Freunde versprochen, den Abend mit ihm zuzubringen, derselbe würde sein Ausbleiben als grofse Beleidigung auffassen u. s. w., zuletzt aber läfst er sich umstimmen und zieht sich zurück, um dem Freunde den Absagebrief zu schicken. Dieser angebliche Freund ist aber niemand anders als Carlos' eigene Gemahlin Julia, und sein Entschulgungsbrief nichts als eine dringende Bitte um ein Stelldichein. Carlos ist natürlich ahnungslos, wie alle Bühnenehemänner, er vertraut felsenfest auf die Treue seiner Gattin und hofft, in ihrer Liebe Ersatz und Trost in seinen Geldsorgen zu finden. Julia verliert bald, nach dem sie es erhalten, das inhaltsschwere Billet (eine sehr unwahrscheinliche Nachlässigkeit!), welches von einigen Gästen gefunden wird. Da diese aus dem Inhalt des sehr vorsichtig gehaltenen Schreibens nichts erfahren, so wenden sie sich an den Hausherrn, dem sie dienstbeflissen mitteilen, dafs in seinem Hause heute Abend ein Stelldichein stattfinden wird. Carlos empört über den Schimpf, der ihm von einem Freunde angethan werden soll, beschliefst, die Ehre des Hauses zu wahren und die Schuldigen zu bestrafen. Doch geht er allein und weist die Gäste zurück, die gehofft hatten, als Lohn für ihre Dienstfertigkeit Zeugen des Skandals sein zu dürfen.

Zu seinem gröfsten Schrecken erkennt er in den Schuldigen seine Frau und Enrique; schon will er, der heifsblütige Spanier, in seiner gerechten Empörung die traditionelle Rache nehmen, da erscheint unvermutet seine fünfzehnjährige Tochter Maria, der er das entwürdigende Schauspiel ersparen will, die Mutter als Ehebrecherin zu sehen. Er bezwingt sich mit

übermenschlicher Gewalt, und sucht das Vorgefallene zu vertuschen. Er mischt sich wieder unter die Gäste und spielt den Unbefangenen; als aber ihre Fragen immer dringender werden, läfst er sich anscheinend gegen seinen Willen das Geständnis entlocken, dafs er selbst jenes Billet geschrieben habe; er giebt sogar auf weiteres Drängen zu, er sei von seiner Frau überrascht worden, weshalb diese auf Scheidung dränge und sein Haus sofort verlassen wolle. Julia ist aufser sich vor Überraschung und Beschämung, wie sie sieht, dafs ihr Gatte ihre Schuld auf sich nimmt, um ihre Ehre zu retten.

Doch Carlos' Opfer ist vergebens gewesen; die Separierte[1]) beginnt, aller Sitte zum Hohn, öffentlich am Arme Enrique's zu erscheinen. Nun ahnt die Welt den wahren Zusammenhang, und schon munkelt man gar vernehmlich. Da entschliefst sich Carlos mit Rücksicht auf seine unschuldige Tochter zu einem zweiten Opfer. Er will sie um keinen Preis der Gefahr aussetzen, bei ihrem baldigen Eintritt in die Welt einer Mutter zu begegnen, von der man sich böse Dinge erzählt. So nimmt er daher seine Frau wieder in sein Haus, und läfst sie auf Schritt und Tritt bewachen, um sie vor sich selbst zu schützen und ihr jede Gelegenheit zu nehmen, seinen guten Namen fürderhin zu beschmutzen. Julia erträgt dieses Klosterleben jedoch nicht lange, sie sinnt auf Flucht, um sich dem verhafsten Zwange zu entziehen. Carlos entdeckt ihr Vorhaben, eilt ihr nach und trifft sie in dem Augenblick, wo sie zu Enrique in den Wagen steigen will. Jetzt schweigen alle Rücksichten. — Man hört einen Pistolenschufs — und Carlos' tiefgekränkte Ehre ist gerächt. —

Zuerst glaubt man an Selbstmord, da ein Brief Julia's so vage Andeutungen über den Grund ihrer Flucht enthält, dafs man auf alles gefafst sein konnte; aber Carlos bekennt sich dem eintretenden Gendarmen[2]) als den Mörder seiner Frau und ruft, während er

[1]) In der katholischen Kirche giebt es keine Scheidung, sondern nur eine Trennung, die jede neue Verehelichung ausschliefst.

[2]) Das Auftreten der Polizei in der Schlufsscene scheint in den neuesten Theaterstücken sehr beliebt zu werden.

abgeführt wird, mit sarkastischer Resignation aus: „So geht derjenige in's Gefängnis, welcher die Ehre seines Hauses rächt! . . . .“

Wir haben den Inhalt dieses Trauerspiels deshalb so ausführlich wiedergegeben, weil es sich immer der Mühe lohnt, einer interessanten Einzelerscheinung nachzuspüren, zumal sie als Ausnahme die Regel bestätigt. Denn unser Stück ist wirklich, wie schon oben gesagt, eine auffallende Ausnahme. Bei keinem anderen Neo-Romantiker wird man einen derartig schwankenden Ehemann, wie Carlos, finden, der sich in rührseligen Anwandelungen von Opfermut immer weigert, seine Ehre nach althergebrachtem Rezepte wiederherzustellen. Denn Carlos ist kein Spanier, jeder Spanier, auf der Bühne sowohl, wie in Wirklichkeit würde in dem Falle, in welchem Carlos sich befindet, alle Rücksichten aufser Acht lassen und den Verführer züchtigen, wie es sich nach seiner nationalen Denkweise gebührt! Das ganze Stück ist ein Seitensprung nach Frankreich, ist es doch auffallend, dafs Carlos zuletzt, wo er sich endlich ermannt, seine Frau und nicht den Verführer erschiefst! Man merkt hier den Einflufs Dumas', der in seiner bekannten Broschüre: „L'homme-femme“ mit den berühmten Worten: „Tue-la“ geradezu das Rezept zu dieser neuen Confliktslösung gegeben zu haben scheint.

Auch verrät die ganze Anlage des Charakters der Julia fremden Einflufs; so, wie sie, handelt keine spanische Donna. Die spanischen Bühnenheldinnen können wohl fallen, aber sie fallen im Sturme der Leidenschaft; ihre Handlungsweise wird daher — moralisch betrachtet — entschuldbarer — und kann im aesthetischen Sinne auch gröfsere Berechtigung in Anspruch nehmen. Einer so leidenschaftslosen, kokettierenden Gebahrung, wie sie Julia in ihrem Verhältnisse zu Enrique zeigt, ist keine Spanierin fähig.

Auch denken die Spanier von ihrer Bühne viel zu hoch, als dafs sie ihren Dichtern gestatteten, ihnen solche Julia's als Heldinnen vorzuführen, ebensowenig wie sie es erlauben, dafs sie Damen der Halbwelt und sonstige nach Patschouli duftende, fragwürdige Geschöpfe zum Mittelpunkte der Bühnenhandlung machen, wie dies bei den Pariser Dramenlieferanten der Fall ist!

Auf dem spanischen Theater erscheint die Frau überhaupt nur in ganz bestimmten Typen: die Klassiker schildern eigentlich nur das in vollster Jugendschönheit prangende Weib, und die Neueren folgen ihnen meistens, obwohl sich auch vereinzelt manchmal Dramen finden, wo die Frau als Mutter erscheint. Aber vergebens würde man nach Dramen ausschauen, in welchen die stille Wirksamkeit des Weibes als Hausfrau und Gattin gewürdigt wird, diese Seite der Frau findet man nur auf germanischen Bühnen dargestellt; mit Vorliebe pflegen namentlich Björnson und Ibsen dieses segensreiche Wirken der liebenden Hausbeherrscherin zu verherrlichen.

Wenn wie wir oben sahen, Sellès den Versuch machte, sich der alten Tradition zu entschlagen, und die stets sich erneuenden Conflikte, die sich aus dem Verhältnis des Mannes zum Weibe ergeben, auf neue, dem Ausland abgelauschte Weise zu lösen, so hat sich bis jetzt noch kein Nachahmer gefunden; und was noch mehr sagen will, es ist vielleicht auch der einzige Versuch geblieben, sich gegen die alten klassischen Traditionen aufzulehnen; denn an keinem Punkte der Überlieferung ist sonst gerüttelt worden.

Besonders zeigt sich dies zähe Festhalten der alten Anschauung in der Auffassung des Verhältnisses von Mann zu Mann, denn noch keiner der Neo-Romantiker hat es versucht, an dem klassischen Muster der Confliktslösung, wenn es sich um die **Mannesehre** (el honor) handelt, zu mäkeln, oder auch nur im geringsten von ihm abzuweichen. Während heutzutage in anderen Ländern über den Ehrenpunkt viel gestritten wird, während in England das Duell zu den Seltenheiten gehört, in Deutchland Publizisten und Dichter sich gegen den mittelalterlichen Zopf des Duellzwangs auflehnen und den Austrag der Beleidigungen den gewöhnlichen Gerichten überwiesen sehen wollen, und selbst ein Teil der Studentenschaft (Reformburschenschaftler) dem übertriebenen Duellunfuge entgegentritt, und während in Frankreich das Duell sowohl im Leben als auf der Bühne zu einer Renommier-Spielerei herabgesunken ist, waltet auf der spanischen Bühne im Punkte der Ehre noch immer die alte peinliche Empfindlichkeit, und noch heute wird die Ehre des ritterlichen Dichtungshelden höher geschätzt, als das Leben. Auch jetzt noch mufs gemäfs der „klassischen“ Ansicht der Dichter jede

Beleidigung mit Blut abgewaschen werden, und auch heute noch ist der ritterliche Zweikampf die einzig mögliche Lösung im Ehrenkonflikte. Mag man auch davon abgekommen sein, den Streit, der den Kampf auf Leben und Tod herbeiführt, aus einer Ohrfeige oder einem geringfügigen Spottworte herzuleiten, (das erstere geschieht bekanntlich im „Cid“ von Guillen de Castro) so genügen doch auch heute noch ganz geringfügige Ursachen, um bedeutende Conflikte zu schaffen, wie wir dies bei Echegaray des nähern finden werden.

Doch scheint man auch in Spanien anzufangen, über die sittliche Berechtigung des hergebrachten Vorurteils in Ehrensachen nachzudenken, weil einzelne Dichter — unter ihnen auch Echegaray — ihre Schauspiele mit Vorliebe auf diesen Ehrenconflikten aufbauen, als wollten sie die Sache zur Diskussion stellen und durch häufige Erwähnung derselben (nach parlamentarischer Taktik) im Flufs erhalten, um so immer wieder an ihre tiefe socialen Bedeutung zu erinnern. Aber — wie schon gesagt — selbst einen Vorschlag zur Änderung zu machen, hat bis jetzt noch kein Dichter gewagt, sie sind noch alle im Banne der Tradition und des Zeitgeschmacks.

Wir wollen eines dieser neueren Stücke näher betrachten, um an einem Beispiel zu sehen, wie tief auch noch heute die starre Auffassung der Mannesehre im spanischen Volksbewufstsein wurzelt — wir meinen das „El Ejemplo“ (das Beispiel) benannte Trauerspiel Echevarria's.

> Philipp II. will der Duellwut seiner Cavaliere steuern und bestimmt in einem neuen Gesetze, dafs jeder Zweikampf bestraft und bei blutigem Ausgange als Mord verfolgt werden solle. Der Statthalter von Valladolid hat demgemäfs den strengen Befehl erhalten, das Gesetz ohne Ansehen der Person walten zu lassen. Don Fernando de Toledo, so heifst der Statthalter, sieht sich nun gleich im Anfange des Trauerspiels in die traurige Zwangslage versetzt — nach des Königs strengem Befehle — einen ihm sehr nahe stehenden Mann zum Tode verurteilen zu müssen. Capitain Barrientos, der Sohn des Mannes, welcher seinem Vater als Waffenträger diente, und ihn selbst im Waffenhandwerk unterwies, hat das Unglück gehabt, seinen Gegner im Duelle zu töten, und ist so dem harten

Gesetze verfallen. Der Kummer, den ihm sein Amt schafft, wird noch erhöht durch die häusliche Aufregung, da sich sein Sohn, Don Diego zur Reise an den Hof rüstet, um vom Könige militairische Verwendung in den Niederlanden zu erbitten.

Nachdem der junge Mann seine Mutter auf die lange Trennung vorbereitet hat, verläfst er das Haus, um von seiner Geliebten, Donna Aurora Abschied zu nehmen. Kaum ist er von der Bühne verschwunden, so erscheint der alte Barrientos, um nochmals für das Leben seines Sohnes zu bitten. Er erinnert den Statthalter daran, wie er einst mit Gefährdung des eignen Lebens dessen Vater im Kampfe vom Tode errettet habe, und Fernando leidet Höllenqualen, als er sich aufser stande sieht, dem Lebensretter seines Vaters zu willfahren. Schon will er, durch die Thränen des Alten gerührt, einen Aufschub gewähren und die Gnade des Königs anrufen, als ein Glöcklein ertönt, dessen Bedeutung der Alte nur zu wohl kennt — sein Sohn hat ausgelitten. Unter Racheschwüren verläfst er das Haus, wo der Mörder seines Kindes wohnt!

Noch steht der unglückliche Don Fernando in schmerzlichem Nachdenken über sein trauriges Geschick, das ihn zwingt, dort wehe zu thun, wo er liebt, als er eine neue Hiobspost erhält. Fast in demselben Augenblicke wo Barrientos sein Vergehen sühnt, haben zwei leichtfertige Cavaliere, sich desselben Vergehens schuldig gemacht. Vor der Thüre seines eigenen Palastes liegt ein Jüngling aus vornehmer Familie Don Juan de Lara, todt, als Opfer eines Duells. Zwar ist der unbekannte Sieger entflohen, doch Don Fernando, von der Mutter Don Juan's zur Rache des Frevels angespornt, betreibt die Suche nach dem Flüchtling so energisch, dafs ihm seine Flucht wenig nützen dürfte; . . . . Der unglückliche Vater ahnt dabei nicht, dafs er seinen eignen Sohn verfolgen läfst; denn dieser ist der Thäter. Don Diego erscheint plötzlich, um sich bei seinem Vater zu rechtfertigen und um Rat zu bitten, wie und wo er sich verbergen soll. Der Statthalter empfängt ihn zuerst mit den heftigsten Vorwürfen, als er aber hört, dafs der übermütige Juan Diego beleidigt, und als dieser dem Gesetze getreu ruhig blieb, durch eine Ohrfeige be-

schimpft und so zum Duell gezwungen habe, da ruft der Vater, der seines Amtes vergifst entrüstet aus:

„Und Du? Was thatest Du?“

Diego: „Da flog mein Schwert aus der Scheide!

Fernando: Und dann?

Diego: Unsere Klingen kreuzten sich.

Fernando: Und Du hast ihn getötet, nicht wahr? . . . . Recht so, mein Sohn, nur mit Blut kann man seine beschimpfte Ehre rein waschen.“

Aber in demselben Augenblicke erinnert er sich, dafs er Statthalter ist; in fürchterlichem Seelenzwiespalt ist er schon nahe daran, gegen des Königs Befehl zu handeln und Diego entfliehen zu lassen, als der alte Barrientos auftritt, dem es gelungen ist, den wahren Thäter zu entdecken. Froh, seine Rache befriedigen zu können, fordert er Diego's Tod; doch läfst er sich durch die Bitten der Mutter rühren und vernichtet in einem Augenblick edelmütiger Aufwallung den Schuldbeweis, einen Brief, den Diego am Thatorte verloren hatte. Seine Aufopferung ist aber vergeblich, Don Fernando weicht nicht mehr von dem als Recht erkannten Wege der Pflicht und verurteilt seinen eignen Sohn zum Tode. Da sein Vatergefühl aber stärker ist, wie seine Pflichttreue, verzögert er die Exekution, in der stillen Hoffnung, der König werde Gnade für Recht ergehen lassen. Doch Philipp II. besteht auf dem Gesetze. Da verschaffen Diego's Mutter und Barrientos dem Verurteilten Gelegenheit zur Flucht; im ersten Augenblick freut sich Don Fernando über die Nachricht, als er aber bedenkt, dafs ihn der Verdacht treffen wird, des Sohnes Flucht begünstigt zu haben, stellt er sich an dessen Statt dem Gerichte — gilt es doch, seine Ehre zu wahren. Sein Opfer ist aber nicht nötig; denn Diego hat selbst eingesehen, dafs er nur auf Kosten der Ehre seines Vaters gerettet werden kann und kehrt zurück. Nach herzzerreifsendem Abschied von den Eltern geht er in den Tod — das Armesünderglöckchen tönt — und dem Gesetz ist Genüge geschehen . . . .

In dem hier skizzierten Stücke klingt auch noch eine andre mittelalterlich-spanische Gefühlsstimmung an, als das auf's höchste gesteigerte Ehrbewufstsein, wir meinen das monarchische Gefühl (sentimiento monarquico). Wie

der spanische Ritter einst seine Ehre unbefleckt zu bewahren strebte, wie er seinen Glauben hochhielt und ihn stets zu verteidigen bereit war, so galt es ihm als hohe und ehrenvolle Pflicht, seinem Könige in allem zu Willen zu sein. Die Religion gebot ihm, nächst Gott vor allem dem Könige zu dienen, jeder Spanier mufste bereit sein, Hab und Gut, Ehre und Leben dem angestammten Herrscher zu opfern, und Jahrhunderte lang begegnen wir in der spanischen Geschichte bewundernswerten Beispielen von Vasallentreue und Monarchenverehrung. Auch heute noch, ist das spanische Volk monarchisch, und mag es auch seltsam klingen, wenn man bei dem republikanisch angehauchten Spanien von heute von monarchischer Gesinnung spricht, so bleibt es darum nicht minder wahr. Freilich dürfte es bei aller Vorliebe der Neueren für das klassische Zeitalter schwer halten, Stücke zu finden, in denen das monarchische Gefühl in solch gesteigertem Mafse zum Ausdruck kommt, wie z. Bsp. in „Del rey abajo ninguno“ von Rojas oder „La estrella de Granada“ von Lope de Vega, aber auch heute noch sind die Spanier viel zu viel hidalgos, um nicht gute Royalisten zu sein. Zwar ist der König den Spaniern kein Halbgott mehr, dessen Befehle, und sollte es selbst Leben und Ehre kosten, aus Unterthanenpflicht blindlings befolgt werden müssen, denn die Könige haben sich in den letzten Zeiten doch gar zu menschlich gezeigt, als dafs der früher so blendende Heiligenschein nicht hätte erblassen sollen — aber ganz ist das alte Gefühl noch nicht geschwunden, wenn auch Dramen mit bewufst monarchischer Tendenz, wie sie Zorilla (Der Dichter des Don Juan) in der Reaktionsaera der ersten Regierungszeit Isabella's schrieb, heute nicht mehr möglich sind. Es sind eben andre Zeiten!

Aber trotz andrer Zeiten und trotz aller Versicherungen des Gegenteils hat sich ein andrer Zug der klassischen Periode noch immer erhalten, wenn auch äufserlich weniger hervortretend, als zu den Zeiten des frommen Rittertums, wir meinen die **Religiösität** die den spanischen Volkscharakter, wie auch die spanische Dichtung und namentlich die dramatische Dichtung auszeichnet. Wer Calderon's „El principe constante,“ das Schack als das höchste erklärt, was die christliche Poesie erreicht hat, oder „La devocion de la cruz“ gelesen hat, oder auch Tirso de Molina's „El condenado por desconfiado“ — um

nur einige der hervorragendsten Beispiele dieser religiösen Dichtung anzuführen — der weifs, welch' eigentümliche tiefgehende religiöse Probleme die spanischen Klassiker sich zu stellen beliebten; und wer mit der spanischen Litteraturgeschichte nur einigermafsen vertraut ist, weifs, dafs die Vorliebe für das christliche Theater bei den Spaniern des siebzehnten Jahrhunderts so weit ging, dafs Calderon hauptsächlich nur durch seine Autos (geistliche Schauspiele) den Ruhm erlangte, der ihn zum gefeiertesten Dichter seiner Zeit machte. Man hat viel über Calderon und seine mystische Frömmelei gespottet, so zählte besonders Voltaire zu den heftigsten Gegnern des Dichters, und in neuerer Zeit haben sich u. A. Rückert und Scherr gegen die Romantiker (an ihrer Spitze Schlegel, Eichendorf und den Calderonübersetzer par excellence Gries) verwahrt, welche in das andere Extrem verfielen, und Calderon mit einseitiger Verkennung entgegenstehender Ansichten als den höchsten bis jetzt erschienenen Dichter vergötterten; denn Calderon ist nicht der gröfste sondern nur der gröfste katholische Dichter. Wir betonen die Bezeichnung der Confession mit Absicht so sehr, weil wir uns bei der Beurteilung der spanischen, dramatischen Litteratur immer vergegenwärtigen müssen, dafs dieselbe vom Standpunkte der katholischen Rechtgläubigkeit aus geschrieben worden ist. Demjenigen freilich, der sich auf diesen Standpunkt nicht zu stellen vermag, wird in der spanischen Dramatik vieles unbegreiflich und unerklärlich erscheinen.

Hat sich auch im Wandel der Zeiten manches geändert, so gilt das oben Gesagte doch in vieler Beziehung auch noch heute für das spanische Theater; denn Spanien ist noch immer — wie ich kühn behaupten darf — das religiöseste Land des katholischen Europa's. Die Religion durchdringt das ganze Leben derartig, dafs man es keineswegs auffallend findet, wenn sie sich mit der Kunst vereinigt und sogar die Bretter des Theaters betritt. Abgesehen davon, dafs jetzt noch zu Madrid in den Festzeiten (hauptsächlich Weihnachten und Ostern) geistliche Schauspiele, welche sich als ein Überbleibsel der alten Mysterien charakterisieren, aufgeführt werden, scheuen sich auch die ersten Dichter von heute durchaus nicht, religiöse Thesen auf die Bühne zu bringen und zum Leitmotiv ihrer Schauspiele zu machen. Wie anders im übrigen Europa? — Den „Modernen“ sind ja Theater und Kirche zwei Begriffe,

die sich einander völlig ausschliefsen, und so finden wir denn auch aufser in Spanien nirgendwo diese Verquickung von Kanzel und Bühne. Man könnte einwenden, dafs Sardou's „Daniel Rochat“ und Paul Déroulède's „La Moabite“ unserer Behauptung widerstreiten, aber dem ist nicht so. Die Fragen, welche in jenen beiden Stücken behandelt werden, sind nämlich mehr sozialpolitischer, als religiöser Natur, wie jeder bezeugen wird, der diese Werke und das heutige Frankreich kennt. An wirklich religiösen Dramen ist ja in keinem Lande Mangel, aber es sind meistens Lesedramen, das Licht der Lampen haben sie nie erblickt; wie auch selbst Ibsen sein frommes, tiefe Religiösität atmendes Schauspiel „Brand“ nicht für die Bühne geschrieben hat, während er doch sonst nicht ansteht, letztere zur Kanzel zu machen, wenn es sich darum handelt, frappierende Wahrheiten zu verkünden.

Spanien nimmt also die Sonderstellung ein, dafs das Theater der Kirche freundlich gegenübersteht — und wenn in Bezug darauf ein Protestant, der es nicht verstehen kann oder will, dafs die Äufserung des religiösen Gefühls, wie bei den verschiedenen Individuen, so auch bei den verschiedenen Völkern eine andre ist, mit einem gewissen Schein von Berechtigung sagt: „in Spanien sei das Theater in die Kirche gezogen“ so darf er ebensowenig vergessen, dafs auch die Kirche in das Theater hinübergewandert ist.

Die Dramen, welche seit 1874 entstanden sind und religiöse Probleme behandeln, erhalten erhöhte Bedeutung durch den Umstand, dafs sich in den letzten Jahrzehnten auch in Spanien manches auf religiösem Gebiete geändert hat. Lange hatte sich das Land, wie schon oben bemerkt, in religiöser und philosophischer Hinsicht von dem übrigen Europa abgeschlossen, aber die Stürme des wahren und künstlich erzeugten Zweifels, welche unser Jahrhundert bewegten, waren doch zu gewaltig, als dafs sich nicht auch ein leiser Windhauch hätte nach Spanien verirren sollen. Es ist nichts interessanter, als das heutige Spanien mit Rücksicht auf die Wandlungen auf religiösem Gebiete zu beobachten, und dieser Reiz verlockt auch heute noch die ersten spanischen Dramatiker immer wieder von neuem auf religiösen Conflikten aufgebaute Dramen zu verfassen, wie wir später bei Echegaray sehen werden. Da wir jedoch dessen Biographie nicht vorgreifen wollen, sei es uns gestattet, ein Stück von Sellés, dem oben genannten Verfasser des

„Gordischen Knotens“ anzuführen, das als gutes Beispiel dieser eigenartigen Dramengattung gelten kann. „El cielo ó el suelo“ „Himmel und Erde“ betitelt sich das ergreifende Trauerspiel, das gegen Ende der siebziger Jahre in Madrid überraschenden Beifall fand, weil seine dem heutigen Gesellschaftsleben entnommenen Conflikte durch ihre treffende Wahrheit tiefen Eindruck machten.

Der Träger des Stückes ist Pablo, ein edler schwärmerischer Jüngling, der in weltferner amerikanischer Einsamkeit aufgewachsen, noch als Knabe nach Spanien zurückkehrt, und hier in einem Kloster erzogen wurde. Bei seiner Innerlichkeit mufsten die Eindrücke seiner Jugend, erst die schauerliche Erhabenheit einer menschenöden Natur, und dann die abgeschlossene Stille einer klösterlichen, rechtgläubigen Erziehung sich vertiefen und in einander übergehend, seinen Hang zur Schwärmerei fast zum fanatischen Eifer steigern. Als er daher, elternlos und Herr eines grofsen Vermögens, sein Leben in der Welt beginnt, ist es sein fester Entschlufs, das Ideal, das er sich vom wahren Menschen und vom echten Christen gebildet hat, auch als Bürger und Mann zu verwirklichen, unbekümmert um die Folgen, die daraus erwachsen mögen. Doch gleich bei den ersten Schritten in das bürgerliche Leben, wird er mit sich uneins. Es fällt ihm schwer auf die Seele, dafs die Bibel die evangelische Armut anempfiehlt — und er ist doch reich! Treu seinen Anschauungen beschliefst er daher, sein ganzes Vermögen an die Armen zu schenken. Um diesen Beschlufs Wirklichkeit werden zu lassen, verheimlicht er seinen Reichtum und nimmt eine Stelle als Verwalter bei dem reichen Don Rafael an. Seine Schwester Blanca, die er, als Vormund, ganz um ihre Zustimmung zu seinem folgenschweren Schritte zu fragen vergifst, weil er diese stillschweigend voraussetzt, zieht mit ihm. Bis jetzt hat der ideale Schwärmer die irdische Liebe noch nicht kennen gelernt, doch soll er im Hause Rafael's erfahren, was Frauenschönheit vermag. — Rafael's Schwester Luisa, die seit ihrer Kindheit mit dem Grafen Eduardo verlobt ist, hat es ihm angethan. Je mehr er aber den Charakter der heimlich Geliebten kennen lernt, desto mehr drängt sich ihm die Überzeugung auf, dafs Luisa nur einem reichen Manne die

Hand reichen wird; denn sie zeigt keine Neigung, auf die Annehmlichkeiten des Lebens verzichten zu wollen. Pablo kämpft einen übermenschlichen Kampf: hat er die Demütigungen, welche seine dienende Stellung mit sich brachte, ruhig ertragen, und haben sie es nicht vermocht, ihn in seinem Entschlusse wankend zu machen, so kann er doch der Liebe Allgewalt nicht widerstehen. Um sich nun zur Erfüllung seiner „Pflicht" zu zwingen und dem langen Schwanken ein Ende zu machen, läfst er den Notar kommen und diktiert ihm einen Schenkungsbrief, durch welchen er sich zu Gunsten der Armen seines ganzen Vermögens entäufsert, und schon tritt er mit männlicher Festigkeit an den Tisch, um zu unterschreiben — da taucht der Gedanke an Luisa's Verlust als Schreckbild vor ihm auf — und er reifst den Akt in Stücken. —

Seine Werbung bei Luisa ist von Erfolg, doch fühlt er sich nicht glücklich, alle Seligkeit der Liebe vermag nicht die Stimme seines Gewissens zu betäuben, die ihn strafend mahnt, dafs er sein Gelübde gebrochen. Doch weitere Conflikte folgen. Luisa's Verlobter ist keineswegs geneigt, auf seine früheren Rechte zu verzichten[1], und zu dieser Sorge kommt noch die Angst um seine Schwester Blanca. Sein Dienstherr Rafael hat sich ihr genähert, und während sich das arglose Mädchen trotz aller Warnungen und Aufklärungen Pablo's ehrlich und aufrichtig geliebt glaubt, sucht Rafael nur eine Gelegenheit, das schöne Mädchen zu verführen. Zum gröfsten Kummer des Helden erweist sich nun Luisa, die Pablo wahrhaft lieben gelernt hat, als eine praktische Natur, die das wirkliche Leben klar zu erfassen versteht; sie fordert Pablo auf, mit ihr zu entfliehen, und so eine vollendete Thatsache zu schaffen, der sich alle beugen müfsten, aber der fromme Pablo verwirft eine solche unziemliche Handlungsweise, worauf die ungeduldige Luisa zu einem letzten verzweifelten Mittel greift. Sie will einen Skandal provozieren und geht eines Abends in Pablo's Haus, doch dieser, ein Muster strenger Redlichkeit, führt sie zu ihrem Bruder zurück. Sein Edel-

[1]) Das Verlobungsverhältnis ist in Spanien viel bindender, als bei uns.

mut findet aber schlechten Lohn. In dem Augenblicke, wo er mit Luisa in deren Wohnung ankommt, empfängt er die Nachricht, dafs es Rafael gelungen ist, Blanca in ein Landhaus zu locken. Jeder andre Spanier würde bei einer solchen Kunde nur auf Rache sinnen, und in der ersten Aufregung ist dann auch Pablo zu viel Mensch, um nicht, an ein Duell zu denken — aber er erinnert sich der Worte der heiligen Schrift: „Du sollst nicht töten“ — und bezwingt seine gerechte Entrüstung. Rafael jedoch denkt anders; sein eignes Vergehen erscheint ihm leicht, doch Luisa's Besuch bei Pablo ist ein Verbrechen, das nur durch Pablo's Tod gesühnt werden kann, — er fordert ihn zum Zweikampf. Doch Pablo weigert sich. Wohl weifs er, wie die Welt über sein Verhalten als Mann und Bruder denken wird, doch getreu den Satzungen der Kirche, lehnt er das Duell ab, er kann es nicht über sich bringen: „vielleicht eine Seele zur Hölle zu schicken.“ — Da wirft Rafael dem Zaudernden die Börse vor die Füfse, um seine Schuld für Blanca zu zahlen, und bei diesem Schimpf vergifst Pablo alle Bedenken. Sie verlassen beide das Haus —, doch nur einer kehrt zurück — Raphael fällt von Pablo's Hand.

Man kann sich des unfreiwilligen Mörders Gefühle vorstellen. Schritt für Schritt wird er durch die Macht der Verhältnisse gezwungen, sich selbst und den Geboten der Religion untreu zu werden. In seiner Verzweiflung stellt er sich dem Richter und verlangt Bestrafung, als Frevler gegen göttliches und menschliches Gesetz.

„Und was habt Ihr denn verschuldet?“ fragt der Richter.

Pablo: Erstens habe ich die ganze Welt betrogen, weil ich kein wahrer Christ gewesen bin.

Richter: Wir wollen von ernsten Dingen sprechen.

Pablo: Ich habe die Armen bestohlen, ich habe ihnen nicht gegeben, was ich versprochen habe, und Gott uns zu geben befiehlt.

Richter: Das sind Gewissenssachen, die sich meiner Competenz entziehen.

Pablo: Ich war Veranlassung, dafs ein Mädchen seine Ehre vergafs und seine Familie heimlich verliefs.

Richter: Wenn es mündig war, mufs es das allein verantworten.

Pablo: Ich habe einen Menschen getötet.

Richter: Es geschah doch im Duell . . ., es waren doch vier Zeugen zugegen, nicht wahr? — Das Gesetz mischt sich nicht in Ehrenhändel.

Pablo: Wie? . . . Ich sollte straflos ausgehen? Heben denn die Gesetze der menschlichen Gesellschaft die göttlichen Gebote auf? . . . . Nein, es ist nicht möglich! . . . . So schlecht kann die Welt nicht sein! . . . .“

„Aber die Welt ist einmal so,“ sagt ein Freund zu ihm, „wir müssen mit der Wirklichkeit rechnen, ein Idealismus, wie der Deinige, läfst sich mit der realen Welt nicht in Einklang bringen!“ „Wenn dem so ist, will ich nicht Mensch sein!“ ruft Pablo beim Fallen des Vorhanges.

Diese Inhaltsangabe spricht für sich allein, wir haben ihr nichts hinzuzufügen. Der Leser sieht selbst, in welch hervorragendem Mafse die Religion in die Handlung des Stückes eingreift, das sich durch Tiefe des Gedankenganges und Kühnheit der Situatioen auszeichnet; wenn es uns Deutschen auch sonderbar vorkommen mag. Wir besitzen auch grauenvolle Tragödien, in welchen der Bessere oft zu unserem Bedauern unterliegt, doch lieben es unsere Dichter trotz aller Schrecknisse ihren Trauerspielen einen versöhnenden und erhebenden Abschlufs zu geben, und wenn es auch nicht angeht, dafs das Werk selbst befriedigend endigt, so schliefst es doch meistens mit einem Ausblick auf eine bessere Zukunft, der ahnen läfst, dafs der edle Kämpe nicht vergebens untergegangen sei.

Wie anders bei dieser Tragödie des Gewissens! Mit harter, grausamer Konsequenz läfst Sellès seinen Helden dem Untergang entgegeneilen, kein versöhnender Lichtblick wirft einen tröstenden Schein auf das pessimistische Gedicht.

Doch müssen wir nicht glauben, dafs Sellès, der auch in seinem „Gordischen Knoten“ höchst tragisch vorgeht, wie wir S. 10 gesehen haben, und seinen Helden mit unerbittlicher Härte dem Verderben entgegenführt, mit dieser pessimistischen Neigung allein stehe — im Gegenteil —! er ist nur einer unter vielen. Echegaray, Echevarria Leopoldo Cano y Masas, und wie die neueren Dramatiker alle heifsen mögen, alle sind **Pessimisten**. Doch sind nicht

nur die Dramatiker vom Pessimismus angekränkelt, nein ihnen gesellen sich auch die übrigen Dichter zu, und diesen schliefsen sich wieder die Künstler an.

Litteratur und Kunst Spaniens haben eine pessimistische Färbung, wie man es in gleichem Mafse und in gleicher Wahrheit in keinem andren Lande beobachtet hat. Wandelt man zum erstenmale durch die Madrider Museen, um sich an den Werken der Künstler zu erbauen, welche französische Technik mit echt spanischer Phantasie und Farbenglut verbinden, so ist man unangenehm berührt bei der Entdeckung, dafs von hundert Bildern etwa achtzig einen tragischen Vorwurf behandeln. Auch die französische Malerei gefällt sich ja seit Jahrzehnten in einer übertriebenen Vorliebe für das Traurige, um nicht zu sagen, Gräfsliche. Kein Schlachtfeld kann blutigere Szenen darbieten, als die Pariser Salons der siebziger und achtziger Jahre — aber dennoch besteht keine Gemeinschaft zwischen der spanischen und französischen Malerei. Letztere geht nur darauf aus, durch das Schauerliche, durch das in Strömen fliefsende Blut und den stark hervortretenden Ausdruck körperlichen Leidens Grauen zu erwecken, um ihr blasiertes und sensationsbedürftiges Publikum angenehm aufzuregen und gruseln zu machen. Bei den Spaniern aber, denen man so oft ihre grausame Vorliebe für Stierkämpfe vorwirft, zeigt der Maler selten blutige Schauerszenen, er legt lieber den Schwerpunkt mehr auf die Darstellung des Eindruckes, den der schreckliche Vorgang auf die Zuschauer[1]) macht. Der Franzose, einseitig, realistisch, betont das physische Leiden, der mehr idealistische Spanier das psychische, ihm sind die Darstellungen des Todes nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck, er will bei dem Beschauer die Gemütsstimmung hervorrufen, die ihn selbst beseelt, — die entsagungsvolle Hinnahme der irdischen Unvollkommenheiten, und er weifs, er kann darauf rechnen, bei seinem Publikum Verständnis zu finden, ist doch das spanische Volk mehr oder weniger pessimistisch angehaucht, wie seine Vorliebe für Tragödien beweist. — Und dieser Pessimismus ist nicht erst neueren Datums, wenn er auch in diesem Jahrhundert bedeutend genährt worden ist; wir finden spanische Schwerblütigkeit und Melancholie in

[1]) Die Besucher der Münchener Internationalen Kunstaustellung von 1883 erinnern sich vielleicht des Kolassalgemäldes von T. Casado „Die Glocke von Huesca!“

Cervantes' unsterblichen Werken ebenso wie in Calderon's Dramen und in Ribera's Gemälden. Zwar konnte bei den Klassikern, denen doch auch das Leben als Traum galt, die traurige Weltansicht nicht so um sich greifen, wie dies später geschah, davor schützte sie ihr frommer Glaube und der Glanz ihres Vaterlandes . . . ., zwar sind auch bei den Klassikern Tragödien beliebt, und besonders die Schicksalstragödien, wo der Held ohne eigene Schuld infolge eines unentrinnbaren Verhängnisses zu Grunde geht, aber so trostlos traurig wie bei den Neuern klingen ihre Werke nicht aus. Die Zeiten haben sich eben geändert. Wie schon oben gesagt hat die Skepsis unseres zweifels- und aufklärungsstolzen Jahrhunderts bei dem Zusammenbrechen des alten Königtums allzuplötzlich und unvermittelt ihren Eingang in das spanische Volk gefunden. Das Volk, das Jahrhunderte lang durch künstliche Schleusen von dem Strome der neueren Zeit, der Europa durchflutete abgesperrt war, fand sich bei dem plötzlichen Fallen dieser Wehren allzujäh von dem wilden Strome überflutet. Der Wandel war zu überraschend, als dafs er nicht hätte Verwirrung anrichten sollen; Gegensätze, die im übrigen Europa schon seit langem Zeit gefunden hatten, sich gegeneinander abzuschwächen, platzten zu unvermittelt auf einander, von allen Seiten stürmten „die moderne Wissenschaft," „die modernen Errungenschaften" mit Macht auf die Geister in Spanien ein, hier und da an alten Glaubenssätzen, Sitten und Überlieferungen rüttelnd und Zweifel und Zwiespalt erregend in den Köpfen der Dichter und Denker, Künstler und Gelehrten. So ist es denn natürlich, dafs sich eine pessimistische Stimmung entwickelt — die doch jedesmal entsteht, wenn unlösbare Widersprüche auf einander platzen.

Doch mufs man sich hüten, diese pessimistische Geistesrichtung mit demjenigen philosophischen System zu verwechseln, das wir mit dem Ausdruck Pessimismus zu bezeichnen pflegen, und dessen Vertreter Schopenhauer, Hartmann und Renan sind, oder mit dem philosophisch sein wollenden Weltschmerz eines Byron, Heine oder Ackermann! Ein Verstandes-Pessimismus, der kalt reflektierend so weit geht, Tod und Vernichtung als das höchste Glück zu preisen, widerstrebt dem leidenschaftlichen Spanier, bei dem Gemüt und Gefühl mehr ausgebildet zu sein pflegen, als bei den kältern Nordländern; wir finden daher auch in Spanien keine Abhandlungen und philosophische

Werke, die den Pessimismus predigen, sondern sehen nur die denkenden Köpfe der Nation 'bestrebt, ihre traurige resignierte Weltanschauung in Kunst und Litteratur auszuklagen.

Den schönsten und klarsten Ausdruck hat diese moderne „Gemütskrankheit" des spanischen Volkes bis jetzt in dem Trauerspiel „La Mariposa" (der Schmetterling) von Don Leopolo Cano y Masas gefunden, und wir stehen daher nicht an, dieses auffallende Stück, das man gewissermafsen das hohe Lied des Pessimismus nennen könnte, kurz zu besprechen. Die Handlung desselben fällt in die Gegenwart, und hat zum Hauptthelden einen streng sittlichen Schwärmer Don Luis, dessen Schicksal uns zeigen soll, dafs es auf dieser Erde kein wahres Glück giebt.

Don Luis ist aus den Karlistenkriegen, in denen er mit Auszeichnung gefochten hat, zurückgekehrt, und wird bei seinem Wiedereintritt in das bürgerliche Leben von Liebe zu der schönen Nieves erfafst. Aber er ist arm und findet keine Gegenliebe, da die verwöhnte Dame sich nur einem reichen Manne verloben will. Was sie ihm nicht gewähren mag, findet er ungesucht bei einer Hausgenossin der Nieves, Martina mit Namen, welche in heifser Liebe zu Luis entbrannt ist, aber ihres Herzens Regen nicht zu offenbaren wagt, weil sie hinkt und auch im Antlitz unschön ist. — Unvermutet wird Don Luis durch das grofse Loos zum reichen Manne und nun häufen sich die Glücksfälle in wunderbarer Weise. Durch Verleihung der Tapferkeitsmedaille erhält Luis die Anerkennung des Königs für seine Kriegsthaten, ein Schauspiel, das er einem der ersten Theater eingereicht hat, wird mit grofsem Erfolge aufgeführt, und zuletzt erweicht sich auch Nieves' stolzer Sinn, die den jetzt reichen und berühmten Freier nicht ausschlagen will.

Luis schwelgt im Vollgenusse des Glückes. Was er sich sehnend gewünscht, hat er nun in Fülle; doch bald lernt er auch die Kehrseite des Glückes kennen und er macht die Erfahrung, dafs irdische Gtückseligkeit nur Trug ist, ebenso schnell, wie er das Glück gefunden.

Kaum haben seine Freunde und die guten Bekannten von seinem überraschenden Glückswechsel gehört, als

sie ihn mit Bitten um Geld bestürmen, so dafs er doppelt so reich sein müfste, als er ist, wenn er alle befriedigen wollte. Da er nun viele abschlägige Antworten erteilen mufs, ziehen sich die lieben Freunde gekränkt und hafserfüllt zurück, und mit der Belehrung über die Lasten des Besitzes, kommt ihm auch die Gewifsheit, dafs wahre und uneigennützige Freundschaft nicht existiert. Um so fester klammert er sich nun an das, was ihm geblieben. Niemand kann ihm die Freude über den Lorbeerkranz rauben, der ihm im Theater zugeworfen wurde, beweist er doch, dafs ihn wenigstens einer im Publikum verstanden hat, und mehr verlangt er ja nicht — da kommt der Theaterdiener und fordert den Kranz zurück; der von dem verständnisvollen Zuschauer — nämlich von dem zukünftigen Schwiegervater! — für den Premierenabend gemietet worden!

Doch nicht genug mit dieser grausamen Enttäuschung! Luis erfährt nun auch, dafs er in dem Kampfe, welchem er seinen Orden verdankt, einen Mann getötet habe, der die einzige Stütze einer zahlreichen Familie gewesen sei, und dafs die Witwe mit ihren Kindern infolgedessen im gröfsten Elend schmachte. Von der Zeit an kann sich Luis auch nicht mehr des Ordens und des damit verbundenen Ruhmes von Herzen freuen, und um so mehr als ihm alles andre zu schwinden droht, sucht er Trost und Stütze in seiner Liebe zu Nieves, die ihm keiner rauben wird.

Doch, o Schrecken! — An seinem Hochzeitstage stört er ein Stelldichein, trotz der Dunkelheit glaubt er Nieves als die Schuldige ertappt zu haben; denn er möchte darauf schwören, dafs er ihre Stimme gehört, er eilt den Flüchtigen nach — und trifft Martina. Das edle Mädchen ist Zeuge des Ganzen gewesen und lenkt den Verdacht auf sich, um dem heimlich Geliebten die Qual der Wahrheit zu ersparen. Luis verstöfst sie deshalb aus dem Hause, um sie für ihren Leichtsinn zu bestrafen; aber kaum ist das opferfreudige Mädchen gegangen, da erhält der unglückliche Luis die Beweise für die Richtigkeit seiner ersten Vermutung. Er eilt nun Martina aufzusuchen, um ihre Verzeihung zu erflehen, und wie in höherer Eingebung sieht er plötzlich, was ihm bis dahin verborgen war — er

sieht Martina's heifse Liebe für ihn, ihren Edelmut, ihre geistige Überlegenheit, und aufser sich vor Freude, endlich das wahre Glück gefunden zu haben, wie berauscht von der plötzlichen Wandlung erklärt er der Gefundenen in stürmischer Aufwallung seine Liebe. Dieser jähe Wechsel von Verzweiflung und Seligkeit ist zu viel für Martina, sie bricht zusammen, fällt in hysterische Krämpfe und stirbt in Luis' Armen.

„Es giebt kein Glück in dieser Welt“ mit diesem schmerzlichen Ausruf schliefst das bittere Stück. Seinen Titel „Mariposa“ (Schmetterling) verdankt es einer Fabel, die Martina in prachtvollen Versen erzählt, um Luis zu trösten, als er bemerkt, dafs seine Nieves nicht ganz so fehlerlos ist, als es den Anschein hat; sie weist ihn auf die rauhe Wirklichkeit hin und bezeichnet das Glück als Illusion. Früher sei das Glück als Raupe auf Erden gewandelt, jetzt sei es zum Schmetterling geworden, um die Glücksjäger zu narren! —

Wir wollen uns nicht auf eine Kritik des Trauerspieles einlassen, da es uns weniger um den Bau desselben, als um seinen Inhalt und den Gedanken, der ihm zu Grunde liegt, zu thun ist; denn wir würden in der neueren spanischen Litteratur lange suchen können, ehe wir ein Werk finden, aus welchem der moderne spanische Pessimismus so krafs und doch auch wieder so überzeugend zu uns spricht, oder in welchem die Verkörperung dieser Grundstimmung des heutigen spanischen Volkscharakters so Selbstzweck wäre, wie hier. Bei den anderen Dichtern, namentlich bei Echegaray ist diese melancholische Weltanschauung nicht so sehr Objekt der künstlerischen Darstellung als vielmehr die Voraussetzung, unter und mit der alles andre geschieht.

Nachdem wir so die am meisten hervortretenden Charakterzüge der neueren spanischen dramatischen Poesie besprochen haben, bleibt uns nur noch übrig, einzelne weniger wesentliche Bemerkungen nachzutragen.

Was zuerst die **Form** anbetrifft, in welcher die Dramen des neo romanticismo geschrieben sind, so waltet bei den meisten, ja man kann fast sagen, durchgängig die Vers-

form vor: und dies kann uns nicht wundern, sind wir doch in Spanien, einem Lande, wo die Sprache Musik, jeder Jüngling ein Dichter und oft begabter Dichter und Sänger ist, in einem Lande, wo man noch die Kunst des Improvisierens versteht, und wo in der Zeitung noch nicht einmal ein Stiergefecht beschrieben werden kann, ohne dafs die Hälfte des Berichtes in gebundener Rede gehalten ist. Dem spanischen Ohr mufs demgemäfs Prosa auf dem Theater steif und förmlich, ja matt und kalt erscheinen.

Das Versmafs, dessen die Neueren sich meistens bedienen, ist kein anderes, als das der klassischen Zeit, nämlich der assonierende, oder gereimte Achtsilbener (vierfüfsiger Trochäus); nur zuweilen, wenn die Schilderung lebhafter wird, ergeht sich der Redeflufs in freieren kunstvolleren Rhythmen, in welchen besonders Echegaray ein grofser Meister ist. Bei dieser Vorliebe für die gebundene Form und bei der hinreifsenden Musik der spanischen Sprache ist es aber oft für einen Dichter kaum zu vermeiden, dafs er sich durch die schöne Form verführen läfst, einer packenden Schilderung zu liebe den Gang der Handlung zu unterbrechen und dort lyrische Einlagen zu bringen, wo es nach unserem Gefühl höchst störend ist. Aber der Spanier findet hierin wenig Anstöfsiges, ist er doch ein begeisterter Schwärmer für dichterischen Redeschmuck, wie die oft überladenen Bilder beweisen, von denen die Theatersprache strotzt.

Damit soll nicht gesagt sein, dafs der Spanier geneigt wäre, über der schönen Form den Inhalt zu vergessen und dafs er so bescheiden wäre, sich durch die prächtige Hülle über die Armut an Geschehnissen hinwegtäuschen zu lassen — im Gegenteil. Auf der Bühne mufs etwas geschehen, und nicht nur Worte will der Spanier hören, sondern auch Thaten sehen; und daher finden wir auch heute noch, gerade so, wie in den Bühnenwerken der Klassiker, in den meisten Schauspielen eine überaus verwickelte Intrigue — die sprichwörtliche spanische Erfindungs- und Gestaltungskraft scheint demnach noch nicht ausgestorben zu sein. Um den Inhalt von zehn spanischen Dramen genau zu berichten, wären ganze Bände nötig, so viel ereignet sich vor unsern Augen, aufser dem, was noch zur Erklärung der Handlung weitschweifig nebenher erzählt wird. Doch zeigen die Modernen das Bestreben mehr Mafs zu halten, sie gehen darauf aus, die Bühnenhandlung

zu vereinfachen, und so die langen Erzählungen, die zur Lösung des Ganzen nötig sind, überflüssig zu machen. Ebenso suchen sie, den Ort der Handlung zu beschränken. Die Neuern sind dem Beispiele des Herzogs de Rivas nicht gefolgt, der in seinem Don Alvaro nach Shakespere'schem Muster fast in jeder zweiten Szene Ort und Zeit der Handlung wechseln liefs; sie konzentrieren ihre Dichtung lieber nach dem aristotelisch-französischen Prinzip der drei Einheiten, wenigstens suchen sie demselben nahe zu kommen.

Wir wollen diese vorbereitenden Bemerkungen nicht schliefsen, ohne den Leser nochmals daran zu erinnern, dafs wir von spanischen Dichtern und spanischen Geisteserzeugnissen reden, und dafs wir uns daher gewöhnen müssen, alles mit spanischen Augen anzusehen. Mit unsern Begriffen von nordischer Gründlichkeit und Folgerichtigkeit, und mit unserer kritischen Neigung, bei jedem Dichterwerk scharf prüfend nach den Schwächen auszuspähen, verträgt sich nämlich die Beweglichkeit einer spanischen Dichterphantasie durchaus nicht, ebensowenig wie unser Publikum dem spanischen gleicht, das bei seiner leicht erreglichen Natur und seiner lebhaften Einbildungskraft, sich mit überraschend schnellem Übergang in alle Situationen hinein zu denken versteht, mag ihm der Dichter auch noch so gewagte Zumutungen stellen. Daher kommen die vielen Klagen der Fremden über die „Unwahrscheinlichkeit“ der Handlung in den meisten spanischen Schauspielen.

Da wir uns nun einmal mit den Punkten beschäftigen, die zu Klagen Anlafs geben können, so müssen wir gestehen, dafs in vielen Stücken die Kritik Recht hat, wenn sie tadelt. So ist z. B. die Exposition in den meisten Stücken sehr vernachlässigt, wie es denn auch mit der Knotenschürzung und -lösung des öftern hapert, wo gar oft ein bequemer deux ex machina im rechten Augenblick erscheint, der den verfahrenen Karren wieder ins Geleise bringt. Oft auch läfst der Dichter einen Helden, der ihm anfängt fürchterlich zu werden, einfach sterben, ohne sich dabei viel um die tief innere, psychologische Begründung dieser Notwendigkeit zu kümmern.

Auf den ersten Blick scheint dieses alles sehr verwerflich. Vergegenwärtigen wir uns aber wieder, dafs der spanische Dichter von ganz anderen Voraussetzungen ausgeht, wie der deutsche, oder französische, so werden wir wohl unser erstes Urteil zurückzunehmen geneigt sein. Dem

spanischen Dichter ist es meistens darum zu thun, in einem pièce à thèses, eine These, eine bestimmte Idee zur Geltung zu bringen, und diese bis in in ihre letzten Consequenzen hinein zu verfolgen, eine folgerichtige Handlung ist ihm daher Nebensache: der Tendenz zu liebe — und im gewissen Sinne sind alle spanischen Dramen Tendenzstücke — opfert der Dichter alles andre, daher kommt es auch, dafs der Charakter des Trägers der Grundidee oft auf die Spitze getrieben und so gerechten Grund zur Klage über Verschrobenheit und Unnatürlichkeit zu geben scheint — zugegeben! — dafür wird es uns aber anch auf dem spanischen Theater erspart, jene konventionellen Theatermenschen zu schauen, die entweder reine Engel oder ausgemachte Schurken sind.

In der letzten Zeit hat sich manches zum Bessern gewendet. Dank einer guten Zeitungskritik, die es nicht ermangelt, unermüdlich auf die oben erwähnten Fehler aufmerksam zu machen. Der spanische Rezensent befleifsigt sich einer strengen Unparteilichkeit, d. h. soweit er sich von seinen nationalen Anschauungen losmachen kann, und so mag es denn oft kommen, dafs auch das Urteil des strengsten der gestrengen spanischen Lindau's und Sarcey's uns noch voreingenommen erscheinen dürfte.

Wir glauben mit Vorstehendem eine kurze aber alles Wesentliche berührende Schilderung der Hauptzüge der heutigen spanischen Dramatik gegeben zu haben, und können nun zu dem glänzendsten Vertreter dieser neueren dramatischen Litteratur, zu dem Begründer der neuen romantischen Schule, dem zweiten Calderon, und wie ihn seine begeisterten Anhänger nur immer nennen mögen — zu Echegaray übergehen.

II.

José Echegaray, oder wie er nach baskischer Sitte mit Hinzufügung des mütterlichen Familiennamens vollständig heifst; José Echegaray y Eizaguirre ward am grünen Donnerstag (März) des Jahres 1833 zu Madrid

geboren. Die Thatsache, dafs er in der Stadt das Licht der Welt erblickte, welche Spanien seine gröfsten Dichter wie Lope de Vega, Calderon und Cervantes geschenkt hat, ist um so merkwürdiger, weil Madrid nicht die Heimat der Eltern war, die — beide baskischer Abstammung, (wenn auch der Vater in Zaragoza geboren wurde) — nur vorübergehenden Aufenthalt in der Hauptstadt nahmen. Echegaray-Schwärmer der Zukunft werden nicht verfehlen in diesem Zufall eine Schicksalsfügung zu sehen; Echegaray habe eben in Madrid geboren werden müssen, um auch hierin seinen grofsen Dichtergenossen der klassischen Zeit zu gleichen. . . . . (!)

Bald nach der Geburt des Sohnes siedelten die Eltern nach Murcia über, wo der Vater an der Universität als Professor des Griechischen wirkte. Die Umgebung Murcia's die an sonniger Schönheit keiner andren Gegend Spaniens nachsteht, scheint nicht ohne fördersamen Einflufs auf die Phantasie des lebhaften Knaben gewesen zu sein, wenn wir von dem grofsen Talente landschaftlicher Stimmungsmalerei, das der gereifte Dichter jetzt bekundet, einen Rückschlufs auf die Zeit seiner jugendlichen Entwicklung zu machen berechtigt sind. Da Echegaray noch keine Selbstbiographie verfafst hat, und auch nicht gerade mitteilsam zu sein scheint, — in Dingen, die seine Person betreffen —, so können wir über seine ersten Schul- und Tummeljahre, die bei andren Dichtern, wenigstens in der spätern Legende, so reich an charakteristischen, die künftige Gröfse vorausbezeichnenden Zügen zu sein pflegen, nichts berichten. Die Kritiker, — unter ihnen Professor Sanchez Moguel, aus Madrid, der sich viel mit den Vorgängern Echegaray's, sowie anch mit dessen eigner Entwicklung beschäftigt hat, und dessen Angaben wir im Folgenden des öftern benutzen werden, — wissen uns nur zu sagen, dafs der junge José mit sechzehn Jahren das Madrider Polytechnikum (Escuela de Ingenieros de caminos, canales y puertos) bezog, wo er fünf Jahre verblieb. Seine glänzende mathematische Begabung lenkte bald die Augen seiner Professoren auf ihn, und durch deren Beifall ermuntert, befafste er sich, obwohl noch Student, mit eignen Untersuchungen, die ihm in der fachwissenschaftlichen Welt einen gewissen Namen verschafften. Dieser Berühmtheit verdankte er 1854 seine Berufung als Professor an dieselbe Schule, welcher er noch kaum ein Jahr vorher

als Schüler angehört hatte. Vierzehn Jahre lang wirkte der jugendliche Professor in seiner Fachwissenschaft; doch scheint diese allein nicht im stande gewesen zu sein, ihn völlig zu befriedigen; denn trotzdem ihn seine Lehrthätigkeit und die damit verknüpften amtlichen Pflichten sehr in Anspruch nahmen und trotzdem er noch vielen Privatunterricht erteilte, warf er sich eifrig auf das Studium der Philosophie und — der Politik, namentlich der Nationalökonomie. Mit dem ungestümen Drange einer impulsiven Natur begnügte er sich aber nicht damit, seine eigenen Kenntnisse zu erweitern, sondern es trieb ihn auch, dieselben in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen. So ward er während seiner Professur ein ständiger Redner in verschiedenen wissenschaftlichen Vereinen der spanischen Hauptstadt, und begründete durch seine dort gehaltenen Vorträge, die von einer seltenen Belesenheit und grofsen Urteilsschärfe zeugten, seinen Ruf als „Philosoph.“ Als „Politiker“ überraschte er die Berufsparlementarier und Staatsmänner durch seine bedeutenden Reden, die er 1858 und 1859 an den grofsen Parteitagen hielt und in welchen er sich als schlagfertigen und überzeugten Verfechter des Freihandels erwies. Auch jetzt, wo er sich doch ganz dem Theater gewidmet hat, scheint sich der Dichter noch mit seinen beiden Lieblingsdisziplinen zu beschäftigen, da wir in den Madrider Zeitungen noch öfter Vortragsankündigungen unter seinem Namen finden, bei denen es sich teils um philosophische, teils um staatswissenschaftliche Themata handelt.

Das Jahr 1868, das mit seinen stürmischen Wirren so manches in den spanischen Verhältnissen änderte, sollte auch für Echegaray's Leben entscheidend werden, und dem strebenden Manne zugleich mit einem erweiterten Gesichtskreise auch ein gröfseres Arbeitsfeld eröffnen. Echegaray wurde von seinen demokratischen Parteigenossen zum Abgeordneten gewählt. Indessen, weil er sich nicht vorzudrängen liebte, blieb der Mathematiker-Philosoph als praktischer Politiker anfangs verhältnismäfsig unbekannt, wenngleich er sich der besonderen Wertschätzung seiner politischen Freunde zu erfreuen hatte. Jedoch sollte es nicht lange währen, bis der unbeachtete Mann plötzlich ganz Spanien mit seinem Ruhme erfüllte.

Im Anfange des Jahres 1869 hielt er zwei Reden, die einen geradezu überwältigenden Eindruck machten,

und nicht nur in Spanien, sondern auch jenseits der Pyrenäen allgemeine Begeisterung weckten.

Cañamaque, der in seinem Buche „Los oradores de 1869“ eine Charakterschilderung der hervorragendsten Mitglieder der konstitutionellen Versammlung giebt, beschreibt das erste Auftreten Echegaray's wie folgt:

„Die besten Redner haben ihre Ansichten dargelegt die Versammlung ist müde und denkt schon an den Aufbruch, als ein bisher kaum gekannter Abgeordneter sich zum Worte meldet. Ein angehender Vierziger scheint es zu sein, der jetzt mit vorgebogenen Schultern und gewölbtem Rücken — so dafs er einem Buckligen ähnelt — der Rednerbühne zu schreitet. Er ist schlank und mager, sein Antlitz bleich, sein Kopf kahl; doch unter der kahlen Stirne blitzen ein paar blaue Augen, von goldner Brille umrahmt, gar hell in die Welt hinaus. In seiner eleganten Kleidung und seiner ungezwungenen Haltung macht er einen vornehmen Eindruck, ungezwungen und frei sind auch seine Gesten, als sei ihm das Reden nichts Neues, und ungezwungen leicht fliefsen ihm die Worte von seinen Lippen, wie er nun anhebt, die Freiheit der Religionsübung zu verteidigen.“

„Die Kammer hört ihm anfangs nur zersreut zu, doch schon nach fünf Minuten hat sich die Gleichgültigkeit in lebhaftes Erstaunen verwandelt und mit gespannter Aufmerksamkeit folgt man den Ausführungen dieses seltsamen Mannes. . . .“

Wir stehen nicht an, einige Proben dieser Rede hier anzuführen, weil sie uns einen Einblick in Echegaray's Denken und Fühlen gewähren, wie ihn seine dramatischen Arbeiten nicht besser geben können. Doch müssen wir wieder vorausschicken, dafs wir bei der Beurteilung dieser Redebruchstücke nicht vergessen dürfen, dafs wir in dem Lande der Schönredner à la Castelar sind, in dem Lande, wo man bei Kammerreden mehr Gewicht auf schöne Form, als auf Sachlichkeit zu legen geneigt ist, und wo Superlativa, kühne Bilder und harmonisch abgerundete, schönklingende Perioden zu jeder Rede erforderlich sind.

Nachdem der homo novus in der Einleitung davon ausgegangen war, dafs der „Gedanke“, eingeschnürt in die engen Formen der spanischen Theologie entweder ersticken oder sich gewaltsam durch Zersprengung der hindernden Schranken Luft schaffen müsse, fährt er fort:

„Hiermit will ich keineswegs gesagt haben, dafs Wissenschaft und Religion, wissenschaftliches Denken und religiöses Fühlen unvereinbare Gegensätze seien, existiert doch im Gegenteil eine innige Harmonie zwischen ihnen, da sie Äufserungen desselben höhern Prinzipes sind, das sie beide umfafst. Aber beide sind doch auch in ihrem Entwicklungsgange verschieden. Die Wissenschaft braucht Luft und Freiheit, sie mufs forschen, zweifeln, ja selbst irren dürfen, sie kann und darf nicht feststehende Lehrsätze sich als unabänderliche Wahrheiten aufzwingen lassen, und — dennoch hat sie viele, unendlich viele Berührungspunkte mit der Religion. In der Tiefe einer jeden wissenschaftlichen Wahrheit, vorausgesetzt, dafs der Gedanke tief genug pflügt, liegt nämlich ein ernster religiöser Gedanke, weil sich in ihren letzten Consequenzen Wissenschaft und Religion auf gleichem Gebiet begegnen — aufdem Gebiet des Übersinnlichen, Ewigen, Unendlichen und Unveränderlichen! . . .

Die wahre Wissenschaft liebt die Religion, aber sie liebt dieselbe auf ihre eigene Weise, und geht in ihrer Liebe nicht so weit, um in blinder Unterwerfung auf Selbständigkeit zu verzichten. Dieses eigentümliche Verhältnis der Religion zur Wissenschaft läfst sich mit Worten kaum fafslich darstellen, ich möchte deshalb zu einem Bilde meine Zuflucht nehmen: Die Wissenschaft ist der Adler, der die höchsten Felsen umkreist und im Wetteifer mit den Bergesriesen immer höher zu steigen strebt, bald zu ihnen zurückkehrt, um sich auszuruhen, bald aber wieder, sich in fernen Himmelsräumen verlierend, über den Wolken verschwindet — doch der Fels unter ihm, der riesenhafte, bleibt unbeweglich in starrer Ruhe auf seinen altersfesten Grundpfeilern. . . .“

In ähnlicher Weise erging sich der Schwung der Rede immer höher, oft von frenetischem Beifall unterbrochen; denn ähnliche Worte waren selten vor spanischen Zuhörern gefallen, als aber Echegaray gegen Schlufs in bilderreicher Sprache das Walten ewiger Naturgesetze in der Geschichte der Menschheit nachwies und triumphierend hervorhob, dafs die Zeiten des staatlichen und sozialen Despotismus vorüber seien, dafs eine neue Zeit angebrochen, wo mit der Freiheit des Einzelnen auch seine Selbstbe-

herrschung, sein Pflichtgefühl und sein Gemeinsinn gewachsen sei — da kannte der Jubel der Kammer kein Mafs klang ihr doch die Rede wie die Offenbarung eines gottbegnadeten Sehers!

Dennoch blieb diese rauschende Anerkennung weit zurück hinter dem Beifallssturm, den Echegaray in der bedeutsamen Cortessitzung vom 9. Mai 1869, welche die Entscheidung über die Bekenntnisfreiheit brachte, entfesselte. Ein bekannter Karlist, Dias Canejas hatte gefordert, dafs das alte Gesetz, demgemäfs das katholische Bekenntnis das alleinherrschende in Spanien war, bestehen bleiben sollte, und hatte in seiner Rede unter Anderm auch die Behauptung aufgestellt, dafs die Kirche niemals einen Andersgläubigen verfolgt habe. Letztere Bemerkung reizte Echegaray zum Widerspruch und er erhob sich zur Gegenrede.

Nach einigen einleitenden Worten, die auf Caneja's Erklärung Bezug nahmen, begann er:

„Nun gut, es sei zugegeben, dafs die Kirche als solche unschuldig ist an der Verfolgung Andersgläubiger, aber legen wir nicht zu viel Wert auf das Wort Kirche! Wenn wir an seiner Statt von der theokratischen Macht, dem theokratischen Staat reden, wer wagt dann noch jener Behauptung beizustimmen?

Wer behauptet, die Theokratie habe Andersgläubige noch nie verfolgt, der begleite mich zum Quemadero de la cruz.[1])

Kennen Sie diesen Platz?

Ich möchte den Vorschlag machen, die heutige Verhandlung an jener Stelle weiterzuführen, und ich will denjenigen sehen, der es noch wagte, im Sinne jener Zeiten zu stimmen, die jenen Ort berüchtigt machten!

Quemadero de la cruz ist ein grofser, offener Platz, den man füglich einen geologischen nennen könnte. Geologisch nennen wir bekanntlich diejenigen Orte, wo sich das wunderbare Buch der Erde öffnet, und uns Gelegenheit giebt, ein grofses Blatt ihrer Geschichte zu studieren. Gräbt man an solcher Stelle in die Tiefe, so sieht man verschiedene Schichten — abwechselnd aus Thon, Sand, Schiefer oder Stein übereinander gelagert, dieses sind des Buches Zeilen und aus ihnen

---

[1]) Verbrennungsplatz zum heiligen Kreuz.

lernt der Geologe, wie der Planet, auf dem wir leben, sich gebildet hat.

Ein ähnliches Buch mit lehrreichem, aber fürchterlichem Inhalt ist unser Platz, und wenn Sie die verschiedenen Schichten, aus denen er sich aufgebaut hat, betrachten, so finden Sie es gerechtfertigt, dafs ich ihn den geologischen nannte, obwohl ich ihn freilich noch lieber als den theologischen bezeichnet sehen möchte.

Wenn wir dort graben, so stofsen wir nach Entfernung der obersten Erdschichte auf ein Lager fettiger, von Menschenblut durchfeuchtete Kohlen und ein wenig tiefer finden wir eine Schicht fast vermoderter Menschenknochen, die noch die Spuren der Verbrennung zeigen, dann finden wir Haare, versengtes Tuch und zuletzt kommen wir an eine Sandschicht, die dorthin geschüttet wurde, um die Greuel zu bedecken, und gehen wir tiefer, so finden wir wiederum neue Brandschichten, neue Kohlenlager und wiederum Knochenreste, bis sich alles durcheinander mischt zu einer einzigen schauerlichen Masse.

Vor einigen Tagen . . . ich stehe für die Thatsache ein . . . gruben einige Kinder mit einem Stocke aus jenen Kohlenschichten drei Gegenstände aus, welche drei sehr beredte, drei grofse Verteidigungsreden für die Glaubensfreiheit bilden — nämlich ein Stück rostigen Eisens, einen fast ganz erhaltenen, verkalkten menschlichen Brustkorb und eine halb verbrannte Locke. Ich wünschte, dafs die Herren Gegner diese drei Beweisstücke einer strengen Untersuchung unterwürfen. Ich wünschte, dafs sie jenes Haar fragten, welch' kalter Schweifs seine Wurzel befeuchtete, als die Flamme des Scheiterhaufens aufprasselte, und wie es sich emporsträubte auf dem Haupte des Opfers! Ich wünschte, dafs sie jene Brust fragten, wie das Herz des unglücklichen Juden darin pochte. Ich wünschte, dafs sie jenes Eisenstück, das wohl ein Knebel war, befragten, welche Weherufe des Schmerzes, welche Schreie der Angst es erstickte, und wie es rostig wurde durch die Berührung des Blutes und Atems des Opfers, das bei dem harten Eisen mehr Gefühl, mehr Mitleid, mehr Menschlichkeit, mehr Milde fand, als bei den ruchlosen Henkern einer ruchlosen Theokratie!" . . . .

Nicht enden wollender Beifall folgte diesen Worten Echegaray's, der nun in ruhigerem Tone fortfuhr seine Meinung zu verteidigen. Um den Vorwurf abzuwehren, als sei er ein Feind der Religion, und seinen Worten sei daher als gehässigen Übertreibungen kein Gewicht beizulegen, crklärte er gegen das Ende seiner Rede ausdrücklich:

„Ich spreche die Religion als solche von jedem Tadel frei. Ich weifs wohl die hehre Religion von den Fehlern ihrer unwissenden und übelgeleiteten Dienern zu scheiden. Für mich ist die Religion so weifs, wie Schnee: wie dieser rein und unbefleckt zur Erde niederfällt und erst dort durch der Menschen Fufs zu Schmutz und Kot gewandelt wird, so sind es ebenso nur die Menschen, welche die Religion entweihen und beflecken!" . . .

Als er geendet hatte, eilten der Kammerpräsident, die Minister, die Führer der verschiedenen Parteien auf den kühnen Redner zu, der Worte gesprochen hatte, wie die Kammer sie noch nie gehört: man umarmte und beglückwünschte ihn auf das lebhafteste, und selbst Castelar, der trotz seiner lang vorbereiteten Hauptrede sich von dem Neuling übertroffen sah, mischte sich unter die Glückwünschenden. Die demokratische Partei war überglücklich, dem Wortführer der Republikaner, Castelar, einen nicht minder begabten Redekünstler aus dem eigenen Lager entgegenstellen zu können, der zudem die Entscheidung des Tages gesichert hatte: denn, nachdem Echegaray gesprochen, wagte kein Abgeordneter der Gegenpartei mehr, seine Ansichten zu verteidigen, und die Kammer stimmte für Zulassung aller religiösen Bekenntnisse.

Mit einem Male war so Echegaray der Held des Tages, nach allen Richtungen der Windrose wurde seine Rede durch den Draht verbreitet, sein Bild prangte am andren Tage in allen Blättern, die Regierung fand, dafs ein solcher Mann der Verborgenheit des Privatlebens entrissen werden müsse, und ernannte den Philosophen und Mathematiker zum — Cultusminister.

Zwei Jahre verblieb er in diesem Amte, bis zur Ankunft des Herzogs von Aosta, welchen er in Carthagena empfing und nach der Hauptstadt geleitete. Bei der Neubildung des Ministeriums, welche nach Amadeo's Ankunft erfolgte, vertauschte er das Portefeuille des Cultus mit dem des Handels.

Doch ebenso schnell, wie Echegaray seinen politischen Ruhm erlangt hatte, ebenso schnell sollte er — und wie es schien für immer in das frühere Dunkel zurücksinken. Seine glänzende Rednergabe, die ihm urplötzlich die grofse Volkstümlichkeit verschafft hatte, vermochte ihm nicht den Posten eines Ministers zu sichern, der ja meistens nichts anderes ist als der Siegespreis im Wettkampf der einander eifersüchtig bewachenden Parteien; er ward in den Sturz Amadeo's verwickelt und, um sich vor der Leidenschaft der siegreichen Partei zu schützen, mufste er Madrid und Spanien in fluchtähnlicher Hast — Frau und Kinder blieben zurück — verlassen. Paris diente Echegaray für das nächste Jahr als Asyl, keineswegs als ein sehr freundliches: denn der Exminister befand sich damals in wenig beneidenswerter Lage. Diese Zeit der Not zwang den verbannten Staatsmann auf die Bahn des Schriftstellers. Um seine Finanzen aufzubessern, gab er als ersten Versuch eine in Versen geschsiebene Komödie: „El libro talonario“ heraus.

Gegen alles Erwarten besserte sich bald nach der Herausgabe dieser Arbeit die Lage des „Dichters aus Not“, Echegaray konnte nach Spanien zurückkehren. Als ihm im Januar 1874 wieder ein Portefeuille (öffentliche Arbeiten?) angetragen wurde, nahm er dasselbe an, und so schien er unwiderruflich für immer dem politischen Leben zurückgegeben zu sein, und die Komödie der erste und einzige Versuch auf literarischem Gebiete bleiben zu sollen. Doch es schien nur so. Denn schon nach drei Monaten nahm Echegaray seine Entlassung aus dem Kabinet, und mit dem Austritt aus dem Ministerium schied er auch für immer aus der staatsmännischen Laufbahn. Die Politik war ihm verleidet, und um manche Illusion ärmer, beschlofs er, sich der Dichtkunst gänzlich zu widmen. Zwar blieb er immer noch Abgeordneter, aber ohne fernerhin regen Anteil an den Kammergeschäften zu nehmen, eine Wandlung, die viele seiner Freunde und Bekannte auf das Äufserste überraschte, wie man aus der Schilderung seines Lebens als Abgeordneter ersehen kann, die Cañamaque fast im Tone einer Verteidigungsschrift gehalten hat. Er sagt; „Echegaray ist ein Gelegenheitspolitiker, ein Mann der Compromisse, vor allem aber skeptischer Philosoph, der sich die Politik nicht sehr zu Herzen nimmt und durch nichts aus seiner leidenschaftslosen Ruhe aufgestört wird. In dem Augenblicke, wo seine Nachbarn auf den Kammer-

bänken sich vielleicht in Aufregung verzehren und unablässig gegeneinander intriguiren, schmiedet er Verse zu einem Sonnet, und während seine Kollegen sich den Kopf zerbrechen, wie sie ein oder das andere Amt erjagen können, überlegt er, wie viel Personen in seinem neuesten Trauerspiel noch sterben müssen, ehe die Lösung möglich ist.“ [1])

Als sich Echegaray in der freiwilligen Verbannung der Dichtkunst zugewendet hatte, ahnte weder er noch das spanische Publikum, dafs er in einem Zeitraum von kaum fünfzehn Jahren dreifsig Dramen schaffen und sich in derselben Zeit zum gefeiertesten spanischen Dichter und zum Bühnenreformator entwickeln würde, zumal ihm die berufenen Kritiker viel zu schaffen machten, nachdem das Aufsehen, welches seine ersten Dramen erregten, einer kühlern Auffassung Platz gemacht hatte. Als aber Echegaray mit echt Calderon'scher Fruchtbarkeit unermüdlich weiter schuf, ging er zuletzt als Sieger hervor.

---

[1]) An einer andren Stelle fafst Cañamaque ebenso humoristisch alle einzelnen Züge von Echegaray's Charakterbild zusammen, um die eigenartige Persönlichkeit recht hervortreten zu lassen. Wegen ihrer liebenswürdigen Schalkheit lassen wir einzelnes aus der schönen Schilderung folgen:

„Echegaray ist ein Rätsel, ein Wunder in mehr, als einer Hinsicht. Er sieht aus, als wäre er kränklich — und er hat die beste Gesundheit von der Welt, er erscheint blöde, schüchtern, und er ist kühn, man sollte glauben, er sei eine unbedeutende Persönlichkeit, und er ist ein Gelehrter, man glaubt er könne keine drei zählen, — und er ist einer der gröfsten Redner . . . er erscheint kalt, und ist eine der warmherzigsten Naturen, er hat ein Gesicht, als sei er gutmütig leichtgläubig, — und dabei ist er der kritischste Skeptiker unter Gottes Sonne, er sieht aus, wie die reinste Prosa, und schreibt bedeutende Dramen in Versen, wo alle Personen sterben, der Souffleur verwundet und das Publikum ohnmächtig wird, anscheinend könnte er keine Fliege töten . . . und doch hat er sogar einen Zuaven in's Gras beifsen lassen, er scheint eine Null, und er ist einer der ersten Mathematiker Spaniens und ein Ingenieur, der die gröfsten Eisenbahnen, Tunnels und Kanäle gebaut hat. . . . .“

Auch Fastenrath spricht von diesem merkwürdigen Gegensatz zwischen der äufsern Erscheinung und dem Wesen des Dichters: „Wer sollte in diesem leicht zugänglichen, liebenswürdigen, aber nervösen Manne um dessen Lippe immer ein freundliches Lächeln spielt, und dessen Augen beständig funkeln, den Autor so düsterer Tragödien mit den Geistesblitzen eines Shakespeare vermuthen?“

Das schon genannte Erstlingswerk „El libro talonario“ erschien unter dem Anagramm „Jorge Hayaseca“ (dürre Buche) und wurde bei seiner ersten Aufführung im Apollotheater zu Madrid (15. Februar 1874) beifällig aufgenommen.

Am 14. November desselben Jahres trat Echegaray schon mit einem zweiten Werke vor die Öffentlichkeit, das den Titel „Das Weib des Rächers“[1]) trug. War der erste Versuch des berühmten Pessimisten und Tragikers auffälliger Weise eine Komödie gewesen, so lenkte Echegaray mit diesem Werke auf sein ureigenstes Gebiet über und schuf eine Tragödie, die nur von wenigen seiner spätern Geisteserzeugnissen übertroffen wird. Das Werk, das bei der Vorliebe des Dichters für das Mittelalter[2]) um 1500 spielt (nur wenige der Echegaray'schen Dramen spielen zu andrer Zeit) erinnert in vielem an „König René's Tochter“ von Hertz.[3])

Die Handlung des Stückes baut sich auf den Conflikten auf, die sich aus der strengen Auffassung des Ehrbegriffs ergeben, welchen wir in der Einleitung schon als ein charakteristisches gemeinsames Merkmal der alten klassischen Periode hervorgehoben haben. Man glaubt sich nach Corsica versetzt und Zeuge der „Vendetta“ zu sein, wenn man die Geschichte von Don Pacheco und Don Carlos de Quirós, der Helden dieses Trauerspiels vernimmt.

> Zum Beginne des Drama's werden wir auf echt Calderon'sche Art (ähnlich wie im Anfange von Shakespeare's Romeo und Julia) durch die Unterhaltung der den beiden Parteien angehörenden Edelleute über den Streit der feindlichen Geschlechter Pacheco und de Quirós des nähern belehrt. Augenblicklich ruht die blutige Familienfehde; denn Graf Pacheco hat vor langen Jahren den letzten erwachsenen Vertreter der Gegner, den Marquis de Quirós y Estrada im Zweikampfe getötet. Doch im Laufe der Jahre ist dem besiegten Hause, fern von Barcelona, ein Rächer in dem Sohne des Gefallenen, Don Carlos de Quiros

---

1) La esposa del vengador“ drama en tres actos, original y en verso.

2) Don Luis Alfonso nennt daher auch in einer seiner berühmten Kritiken Echegaray „den Troubadour der Bühne.“

3) Womit nicht gesagt sein soll, dafs irgend welcher äufsere Zusammenhang zwischen beiden Dichterwerken bestehe. Echegaray ist aufserdem des Deutschen nicht mächtig. Das Zusammentreffen gleicher Motive u. s. w. ist durchaus zufällig.

enstanden, der von dem alten Waffenträger des Vaters Parreño zum Rachewerk erzogen wurde. In der Eingangsszene wird nun dem alten Pacheco verkündet, dafs Carlos in Barcelona erschienen sei entschlossen, des Vaters Tod zu rächen. Er empfängt die unheilvolle Kunde gerade in dem Augenblicke, wo er mit seiner Tochter Aurora, die erst kürzlich durch den jungen Arzt Fernando von gänzlicher Blindheit geheilt worden ist, zum Abendgottesdienst in die Kirche gehen will. Fernando, der Aurora schwärmerisch liebt, obwohl ihm diese nur schwesterliche Neigung entgegenbringt, begleitet sie. Der alte Graf schwankt nun lange, ob er den Weg zur Kirche fortsetzen oder seinen Gegner aufsuchen soll, um nicht in den Verdacht der Feigheit zu kommen, aber die Rücksicht auf seine kaum genesene Tochter, die er nicht beunruhigen will, bestimmt ihn, zu warten. Doch der Zufall ist weniger rücksichtsvoll, als der besorgte Vater. Gerade als die frommen Beter die Kirche betreten wollen, fällt der stechende Strahl einer roten Lampe, die in einer Strafsenkapelle ein Cruzifix beleuchtet, auf die schwachen Augen Aurora's. Die Jungfrau steht geblendet, doch nach wenigen Augenblicken vermag sie wieder so viel zu sehen, um ihre Schritte weiter lenken zu können.

Nach der Andacht trennt sich der Graf von seiner Tochter, die mit Fernando den Palast aufsucht, und stellt sich vor der Kirche an die Strafsenkapelle, wo er vor Zeiten auch den Zweikampf mit dem Vater des jetzigen Gegners ausgefochten hatte, und erwartet den jungen Quirós mit der Ruhe des waffensichern Kämpen. Doch merkwürdiger Weise zögert nun der Erwartete; dieser denkt gar nicht mehr an Rache, seitdem er bei seinem Eintritt in die Stadt eine Dame geschaut hat, deren Schönheit ihn derart bezauberte, dafs Sehen und Lieben eins war. Anstatt die Rachepflicht zu üben, möchte er lieber nach Stand und Namen der Heifsgeliebten forschen, aber sein Begleiter Parreño bleibt unerbittlich, er mahnt ihn an seine hehre Aufgabe und ruft ihn zur Pflicht zurück. Notgedrungen giebt Carlos nach, er zieht zum Palaste Pacheco und sieht den gesuchten Feind an der Kapelle stehen, bereit zum Kampfe. Die Schwerter kreuzen

sich, und nach kurzem Gefecht fällt Pacheco. Bei dem Waffengetöse stürzt alles erschreckt aus dem Palaste, doch keiner aufser Aurora gewahrt den Mörder, da sich alle um den sterbenden Grafen bemühen, und so kann Carlos ungestraft entkommen. Noch starrt Aurora dem Fliehenden nach, da trifft sie wieder der rote Strahl der Lampe, sie fällt ohnmächtig an der Seite ihres Vaters nieder, und als sie aufwacht merkt sie, dafs sie von neuem erblindet ist. Doch auch Carlos ist schwer betroffen, hat er doch in Aurora seine Geliebte erkannt, und verzweiflungsvoll irrt er davon.

Mehrere Jahre sind vergangen. Wir finden Aurora als die Braut eines Mannes, der ihre Mutter und sie selbst aus der Hand von Räubern befreit hat. Lorenzo heifst der edle Jüngling. Aurora ist glücklich in ihrer Liebe, nur quält sie zuweilen der Gedanke an ihre Blindheit, die sie hindert, den Geliebten zu schauen, auch kann sie es als Spanierin nicht verwinden, dafs der Tod ihres Vaters noch immer ungerächt ist. Daher hat auch Lorenzo gleich in den ersten Tagen ihrer Verlobung schwören müssen, als Rächer aufzutreten.

Als Störenfried des Glückes erscheint nun Fernando: er ist lange in Indien gewesen, um ein Heilmittel gegen Aurora's Blindheit zu holen, das nur aus dem Safte gewisser Pflanzen, die am Ganges wachsen, hergestellt werden kann. Aurora, die zweimal Geheilte wird ihm Gegenliebe nicht versagen können, so denkt er — und sieht den Nebenbuhler, den er als Carlos de Quirós und Mörder des Grafen Pacheco erkennt. Im ersten Ärger will er Carlos verraten, doch dieser appelliert an seine Dankbarkeit, da er ihm einst das Leben gerettet! Fernando verspricht auch zu schweigen, da er aber nicht auch versprochen hat, sein Heilmittel nicht anzuwenden, so ist sein Schweiggelöbnis nutzlos. — Mit grofser Kunst schildert nun Echegaray die Leiden des unglücklichen Carlos, der einerseits Fernando bittet, sein Wundermittel nicht zu gebrauchen und andrerseits Aurora vergeblich zu überzeugen sucht, dafs mit ihrer Heilung auch ihr Glück zu Ende sein wird! Doch er bittet beide vergebens. Der Entscheidungstag kommt. Der heilende Saft ist in Anrora's Augen geträufelt, und

nur die schützende Augenbinde hält noch die Katastrophe zurück. Carlos-Lorenzo kämpft lange mit sich, ob er fliehen oder bleiben soll; doch da die Geliebte in beiden Fällen unglücklich sein wird, entschliefst er sich zu bleiben; ja er will selbst die Binde fortnehmen, um aus Aurora's eigenem Munde sein Urteil zu hören. Doch im letzten Augenblick wird er wieder schwankend, er beschwört Aurora, die Binde zu behalten, da tritt Fernando dazwischen und befreit ihr Auge von der schützenden Hülle. Wahnsinnig vor Verzweiflung löscht Carlos das Licht aus und stürzt sich mit blofsem Schwerte auf den Arzt. Im Kampfe kommen sie zum Hintergrunde des Saales, wo Aurora's Mutter den Kapellenaltar, an welchem ihr Gatte fiel, zum Andenken aufgestellt hatte, und bei dem Schein der gleichen roten Lampe, die ihr früher so verhänngisvoll geworden war, erkennt nun Aurora den Mörder ihres Vaters. Carlos fafst sich schnell: „Ich tötete deinen Vater“ ruft er aus „weil er meinen Vater getötet hat; Du hast mir den Schwur abgenommen, den Tod deines Vaters zu rächen, ich habe den Schwur nicht vergessen und bereue ihn auch nicht. Sieh' wie Carlos vor Gott sein Gelübde auffafst“ . . . . und mit diesen Worten stöfst er sich sein Schwert in die Brust. Aurora will sich auf ihn stürzen, doch die Andern halten sie zurück; endlich reifst sie sich los und versichert den Sterbenden, der sie mit schwacher Stimme bittet, ihn nicht zu verabscheuen, dafs sie ihn mehr, als sich selbst liebe. Wieder reifst ihre Mutter sie von dem jetzt verhafsten Manne weg, der mit dem Ausruf:

„Lebe wohl, geliebtes Weib“ . . .

tot niedersinkt. Aurora antwortet:

„Ja, das bin ich Dir vor Gott.“

und wirft sich trotz der Anstrengungen der Mutter, sie zurückzuhalten, an der Leiche des Geliebten nieder, und als sie die Andern wieder zurückreifsen wollen, steht sie empört auf und ruft:

„Rache mehr noch wollet ihr?
Er war mein . . . bleibt's ewiglich
Der gerächt den Vater mein!
Mutter! . . . und vor Gott werd' ich
Treu des Rächers Gattin sein.“

Mit dieser Anführung des Titels, einem Effekt, der sich bei Echegaray des öftern wiederholt, schliefst das Stück, das bei seiner Erstaufführung im Teatro Espanol vielen Erfolg hatte. Wir wollen kein Wasser in den Wein dieses Erfolges giefsen; denn wollten wir den Mafsstab der deutschen Kritik anlegen, so müfsten wir sagen, dafs das Werk mit seinen vielen Unwahrscheinlichkeiten den Charakter einer Erstlingsarbeit durchaus nicht verleugnen kann, und auch die Charakterzeichnung bei den Hauptpersonen die sichere Kunst vermissen läfst, die die späteren Werke Echegaray's auszeichnet. Mehr wie unwahrscheinlich scheint uns die Blindheit Aurora's und ihre Heilung und auch in dem Verhalten der einzelnen Personen, besonders des Arztes Fernando erscheint uns vieles seltsam und unnatürlich. . . . . Doch vergessen wir alle Bedenken, so lange der Dichter das Wort hat; denn seine Verse, namentlich in den lyrischen Einlagen gehören zu dem Schönsten, was der durch Formenschönheit berühmte Verskünstler hervorgebracht hat. In dieser Beziehung bemerkt Fastenrath in seinem schon erwähnten Aufsatz recht treffend: „Phantasie ist seine (Echegaray's) hervorstechendste Gabe, selbst in ihren Verirrungen bekundet er noch Gröfse, selbst das Unwahrscheinlichste weifs er uns durch den Zauber seiner Darstellung glaublich zu machen.“ . . . Man wird unwillkürlich an die Verse erinnert, die Platen einem Calderon'schen Drama als Motto vorsetzte:

Welche Zauberwildnis
Fesselt Ohr und Blick!
Blume jedes Bildnis
Jedes Wort Musik!

Durch die glänzende Sprache dieses Werkes hat sich Fastenrath bewegen lassen, eine metrische und gereimte Übersetzung zu geben, die noch viel zu wenig nach Verdienst gewürdigt wird. Wir können uns nicht versagen aus dieser kunstvollen Verdeutschung eine Stelle folgen zu lassen, welche Fastenrath selbst als Stilprobe ausgewählt hat.

Fernando ist aus Indien zurückgekehrt und schildert seine Reiseeindrücke:

„Dort voll Kräuter wunderbar
Sind die Wälder ohne Grenzen;
Und von Lichtern, die erglänzen
In den Sphären hell und klar,
Sagt man sei'n die Sterne hell,

Die dort farbenreich zu schauen,
Und die Blumen auf den Auen
Und der wilden Tiere Fell.
Und dort gegen ird'sche Not
Gäb' es manchen Wundersaft,
Der dem Augenstern giebt Kraft
Und gebietet selbst dem Tod.
Ich hab es erforscht, entdeckt
Das Geheimnis heft'gen Dranges
Bis zum Indus, bis zum Ganges
Hat mein Wandern sich erstreckt.
Reich belohnt ward meine Glut,
Heifsem Fleh'n mufst es gelingen
Aus dem Orient zu bringen
Neues Licht für sie, mein Gut."

Es liefsen sich noch viele andere schöne Proben Echegaray'scher Kunst mitteilen, es liefsen sich auch noch viele Worte über den prächtig gezeichneten Charakter des edlen, leidenschaftlich heifsblütigen Carlos machen, doch begnügen wir uns damit, darauf hinzuweisen, dafs sich in unserm Stücke noch viele Züge finden, die Echegaray, der später doch ganz in die Fufstapfen Calderon's getreten ist, noch nicht calderonisch genug gelingen wollten, in manchen Einzelheiten ist Echegaray noch in der Nachahmung der Vorläufer Calderon's befangen, so gleicht seine Aurora nicht wenig der Ximene von Guillen de Castro; echt calderonisch hingegen ist die Eingangsszene, die Unterhaltung der Caballeros aus den feindlichen Geschlechtern.

Der nachhaltige Erfolg des „Weib des Rächers" spornte Echegaray zu neuem Schaffen an, doch hatte er mit dem neuesten Erzeugnis seiner Muse, dem Drama „Die letzte Nacht"[1]) kein Glück, das Werk wurde abgelehnt. Der Dichter hierdurch jedoch keineswegs entmutigt, wetzte diese Scharte durch ein neues Drama, welches am 12. Oktober 1875 — elf Monate nach Erscheinen der esposa del vengador — aufgeführt wurde, auf glänzende Weise aus.

„Im Griffe des Schwertes"[2]) war der Titel dieses

---

[1]) „La ultima noche" drama en tres actos y un epilogo original y en verso.

[2]) En el puño de la Espada," drama tragico en tres actos, original y en verso.

Stückes, das wiederum auf dem Apollotheater zu Madrid („das Weib des Rächers“ war bekanntlich im Teatro Español zuerst aufgeführt worden) seine Bühnentaufe erhielt. Mit den Worten: „Tromendo y original“ (Grausig und originell) bezeichneten die erstaunten Kritiker den Charakter dieser furchtbaren Tragödie, von der auch Fastenrath sagt: „Der Sturm der Tragik durchbraust dieses Stück, aber der Strahl des Genie's erhellt es, wie mit Rembrand'schem Lichtglanz.“

Selbst auf die Gefahr hin, den Leser durch die lange Inhaltsangabe zu ermüden, können wir es uns nicht versagen, näher auf das Werk einzugehen, da es zu denen gehört, die den Leser oder den Beschauer zum willenlosen Sklaven machen. Conflikt häuft sich auf Conflikt, Verwicklung auf Verwicklung, die edelsten und schlimmsten. Gefühle, die die Menschen brust bewegen Eltern- und Gatten-Liebe, Kindespflicht, Eifersucht, Ehrgefühl, Rachsucht, Vasallentreue u. s. w. sind hier auf's höchste gesteigert in das Getriebe der sich hastig drängenden Handlung verflochten, und nur ein Genius vermochte die fast mutwillig gehäuften Schwierigkeiten zu lösen. Die Conflikte, auf denen sich zumeist die Handlung aufbaut, sind dieselben, wie in der esposa del vengador, sie zeigen uns, dafs bei den strengen Forderungen der spanischen Familien- und Ritterehre alle Rücksichten auf eigenes Glück, alle Liebeshoffnungen schweigen müssen. Die Zeit, in der sich die fesselnde Handlung abspielt, die greuelreiche Epoche der Vasallenkämpfe gegen Karl V. geben dem an und für sich schon traurigen Gemälde einen düster schaurigen Hintergrund, der nicht wenig dazu beiträgt, die tragische Stimmung zu heben.

In der Eingangsszene finden wir den alten Waffenträger Nuño in dem Schlosse des Marquis de Moncada damit beschäftigt, ein altes Schwert zu putzen. Um sich diese Arbeit ergötzlicher zu gestalten, erzählt er einer geschwätzigen Alten unter andren Geschichten, an welche ihn diese Waffe erinnert, die nähern Umstände, wie er in den Dienst der Moncada gekommen ist. Vor zwanzig Jahren ward die Burg Orgaz von den Kaiserlichen belagert, trotz heldenmütiger Vertheidigung unterliegen die Burgleute, und als die Feinde eindringen, bittet der Schlofsherr, Graf von Villafranka, der zum Tode verwundet ist, den alten Nuño, seine Tochter Violanta vor der Wut der Sieger zu retten. Treu der letzten Bitte seines Herrn entflieht der brave

Knappe mit dem Burgfräulein; in einem halbdunklen Saal werden aber beide von einem knabengleichen Jüngling eingeholt. Nuño setzt sich zur Wehre, doch ein wuchtiger Hieb des Junkers streckt ihn zu Boden, so dafs er nicht weifs, was sich weiter ereignete. Wie man ihm später erzählte, sei Violanta bald nachher, ohnmächtig und durch einen Dolchstich in der Brust verwundet, aufgefunden worden. Nach ihrer baldigen Genesung habe sich dann die Waise, die männlichen Schutzes bedurfte, dem Marquis von Moncada vermählt, dem sie noch im selben Jahre einen Stammerben, den jetzt zwanzigjährigen Don Fernando geschenkt. —

In den nächsten Szenen erfahren wir näheres über die Bewohner des Moncadaschlosses. Seit einiger Zeit lebt in der Familie eine Waise, Laura de Mejia, welche der Marquis nach dem Tode ihrer Eltern aus Granada geholt hat, und sie und Fernando haben sich trotz der kurzen Zeit ihres Zusammenlebens schätzen und lieben gelernt. Schon hat der Marquis seine Einwilligung zu ihrer Verbindung gegeben, da erscheint Don Juan d' Albornoz, der Sohn des Siegers von Orgaz, und hält um Laura an, welche er noch zu Lebzeiten ihrer Eltern in Granada kennen gelernt hat. Als ihm der Marquis erklärt, er werde das seinem Sohne gegebene Wort nicht brechen, beruft sich der stolze Juan auf den Kaiser, der die Heirat durch Handschreiben befohlen hat. Don Rodrigo liest das Schreiben, bleibt aber bei seiner Weigerung, und vermag als einziges Zugeständnis dem Werber nur zu sagen, er möge sein Glück bei Fernando selbst versuchen. Schon will Juan diesen Rat befolgen, da tritt Doña Violanta dazwischen. Sie ermöglicht eine Unterredung ohne Zeugen und erinnert in einer sprachlich meisterhaften Szene den Störenfried, in dem sie den Junker von Orgaz wiedererkannt hat, an den Überfall in der Schreckensnacht. Als er gerührt um Verzeihung für die rasche Jugendthat bittet, erwidert sie, der Preis der Verzeihung sei Laura's Freiheit. Als Juan schwankt, ruft sie ihm noch einmal alle Schrecknisse jener Sturmnacht[1]) in das Gedächtnis zurück, sie erinnert ihn, wie sie ihm

[1]) Wer erinnert sich nicht an Kleist's Erzählung „Marquise von O . . . .“

den Dolch aus dem Gürtel zog und ihre Schande durch Selbstmord sühnen wollte, und wie er sie für tot verliefs. Doch trotz aller Rührung erklärt Juan, sie verlange Unmögliches, er könne von der Heifsgeliebten nicht lassen. Entsetzt bittet Violanta, er möchte des Sohnes gedenken, worauf er gelassen fragt:

„Und was kümmert mich Euer Sohn?“

Nun will die gequälte Mutter, alle Scheu vergessend, selbst auf Kosten ihrer Familienehre auch das Letzte gestehen, dafs Fernando in Wirklichkeit Juan's Sohn ist, da tritt dieser selbst ein und hindert so die Mutter, das entscheidende Wort zu sprechen. In der Erregung hat Violanta ganz vergessen, dafs sie vor Juan auf den Knieen liegt; Fernando ist auf das Ärgste empört, dafs ein Fremder seine Mutter auf die Kniee gezwungen hat, und fordert ihn auf, der Mutter und ihm Abbitte zu leisten für die dem Hause Moncada angethane Schmach. Juan weigert sich, und ehe die sprachlose Violanta es hindern kann, haben sich die Beiden zum Zweikampf gefordert.

Violanta's Verzweiflung kennt keine Grenzen, sie weifs nicht wie sie das Duell hintertreiben soll, da sie die wahren Gründe des Streites nicht entdecken darf, ohne für immer auf ihre „Ehre“ verzichten zu müssen; endlich sieht sie keine andre Rettung, als dafs sie nochmals mit Albornoz zusammenkommt, um die unterbrochene Unterredung fortzusetzen. Aber wie und wo? Das Duell soll gleich am andern Morgen stattfinden, es bleibt ihr also nichts andres übrig — sie mufs den Fremden um eine nächtliche Zusammenkunft bitten. Der Zufall will, dafs Albornoz' Antwortschreiben durch Nuño's Schuld in die Hände Fernando's fällt. Zu seinem Entsetzen liest er folgende Worte: „Eben empfing ich Eueren Brief. Wenn ich mich nicht beeilte, Euerem Wunsche zu willfahren, würdet Ihr mit Recht schlecht von mir denken müssen. Um Mitternacht werde ich mich einfinden. Um mich gefügig zu machen, brauchtet Ihr mich nicht an Eure verlorene Ehre zu erinnern! Gott weifs, wie gerne ich mein Leben opferte, um die That zu sühnen, die ich im Wahnsinn beging. Graf von Orgaz.“ Fernando ist vernichtet; denn mit der Eifersucht des Liebenden

glaubt er, der Brief sei für Laura bestimmt, zumal ihn einige Worte Nuño's in diesem Verdachte bestärken. Der Eintritt der Eltern und Laura's zwingt ihn zur Selbstbeherrschung. Zuerst will ihn der Vater fortweisen, denn er hatte ihm befohlen, das Zusammensein mit Laura zu meiden; dann aber gestattet er ihm, da es der Vorabend des Duells ist, den Abend in der Gesellschaft der Familie zuzubringen. Toll vor Eifersucht erzählt nun Fernando die Geschichte des Moncadaschwertes — er sieht zufällig, dafs Nuño das Reliquienstück putzt — mit dem Hintergedanken, Laura kundzuthun, dafs er ihre Treulosigkeit kenne. Die Schwertgeschichte handelt nämlich von einem Treubruch einer Moncada. In einer achtzehnstrophigen fünfzeiligen Romanze schildert er, wie Don Alvaro Moncada das Schwert mit hohlem Griffe bestellt habe, als er bei seiner Gemahlin Beatrix einen Brief des Anführers der maurischen Gesandtschaft fand, welche kurz vorher nach Sevilla gekommen war. Alvaro glaubt, Beatrix sei ungetreu geworden — er tötet sie deshalb — birgt den blutigen Schuldbeweis (den Unglücksbrief) im Griffe des Schwertes und durchbohrt mit diesem Schwerte im nächsten Gefecht den Prinzen, der die Mauren führt. „Seit dieser Zeit," so schliefst er seine Erzählung, „trägt jeder Moncada das Siegel seiner Ehre in dem Griffe seines Schwertes![1])

[1]) Als Probe setzen wir einige Strophen hierher:

(14) De lo que entre ambos pasó
no llegó al mundo ni un eco,
mas la marquesa . . . murió.
Con la empuñadura en hueco
don Alvaro hacer mandó

(15) en Toledo el hierro aquel,
que veis en manos de Nuño,
y refirió un paje infiel
que vió á Moncada en el puño
meter sangriente un papel . . .

(18) Y aqui agrega el narrador
que desde aquella jornada
todo Moncada en rigor,
en el puño de su espada
lleva el sello de su honor.

Die ganze Szene, in welcher diese Erzählung vorgetragen wird, ist von grofser dramatischer Wirkung — ähnlich wie die Theaterszene in Hamlet. Wie dort Ophelia die Blicke Hamlets nicht deuten kann, so weifs hier Laura nicht, weshalb Fernando's Blick sie oft so stechend trifft; wie dort der König sich dem Späherauge Hamlets als Schuldiger verrät, so wird hier Nuño's Verdacht rege, als er sieht, wie Violanta, je mehr die Erzählung fortschreitet, in desto gröfsere Verwirrung gerät. Hat er schon früher seine eigenen Gedanken über die Nacht von Orgaz gehabt, so wird ihm jetzt seine Vermutung zur Gewifsheit. Er weifs jetzt, an wen der aufgefangene Brief gerichtet war, und noch im Banne der Erzählung verbirgt er das verhängnisvolle Papier in dem hohlen Schwertgriff, dabei ist er fest entschlossen, falls es sich herausstellen sollte, dafs Don Juan wirklich der „Mann von Orgaz" ist, alles dem Marquis zu entdecken und Don Juan zu töten; denn des Hauses Ehre mufs gerächt werden.

Die Ereignisse drängen sich jetzt in überraschender Hast:

> Als sich die Familie zur Ruhe begeben hat, versteckt sich Fernando, um Juan und Laura zu überraschen. Das Stelldichein findet statt, da stürzt Fernando herein, ohne in der Dunkelheit zu sehen, dafs er seine eigene Mutter ertappt hat. Auf sein Rufen erscheint Laura, gefolgt von der Dienerschaft, die Licht bringt, als Letzter kommt der Marquis. Man denke sich Fernando's Entsetzen, als er in seiner Mutter die Schuldige erkennt. Verzweiflungvoll ruft er aus: „Meine Mutter? . . . Augen erblindet!" und steht abseits in finsterm Schweigen verharrend, als der alte Marquis auf die Kunde, es sei ein Stelldichein endeckt worden, Laura beschimpft, denn um wen anders kann es sich handeln? Keiner belehrt den alten Grafen eines Bessern, da die Rücksicht auf des Hauses und ihre eigene Ehre Violanta und Fernando die Zunge bindet, und Albornoz in der richtigen Voraussetzung, dafs der Schimpf durch sofortige Heirat gut gemacht werden müsse, keine Lust verspürt, das Glück, das ihm wider Erwarten in den Schofs fällt, durch thörichte Selbstanklagen zu verscherzen. Trotz aller Unschuldsbeteuerungen Laura's, die dem Wahnsinn nahe ist, weil sie sich Fernando's Schweigen und starres Zurückhalten

nicht erklären kann, findet am andren Morgen die Ehrenrettungshochzeit statt.

Man sieht, Echegaray's Begriffe von poetischer Gerechtigkeit sind sehr eigentümlich — seine Gegner werfen ihm deshalb auch vor, er opfere alles dem Effekte und der Sucht, um jeden Preis neu zu erscheinen —, er kümmert sich anscheinend wenig um gerechte Abwägung von Schuld und Strafe!

Im dritten Akt sehen wir die Neuvermählten, die von ihren Adoptiv-Schwiegereltern begleitet sind, im Schlosse Orgaz. Doch der Anfang der Flitterwochen ist kein glücklicher. Violanta ist aufser sich vor Bestürzung, weil sie sich nicht erklären kann, wie die Ereignisse zusammenhängen, Laura eröffnet dem aufgezwungenen Gatten gleich in der ersten Stunde, wo sie allein sind, dafs sie ihm nie angehören werde, weil sie Fernando liebe, und Albornoz selbst wird anstatt zu Hochzeitsfreuden zum Zweikampfe gerufen. Nuño vertritt ihm den Weg zum Brautgemach. Er ist erschienen, um die Ehre der Moncada zu rächen, er will den „Mann von Orgaz“ töten und zwar mit dem Moncadaschwerte, welches er nach der That mit dem im Griffe verborgenen Beweisstück dem Marquis senden will. Es kommt aber anders; er selbst fällt tötlich getroffen zu Boden. Sterbend giebt er das verhängnisvolle Schwert, auf das er noch mit seinem eigenen Blut die Worte geschrieben hat: „Im Griffe des Schwertes!“ einem Pagen, der es dem Marquis überbringen soll.

Als Juan vom Kampfplatze kommt, findet er bei seiner Frau — Fernando, der von wahnsinnigem Schmerz gequält, der Geliebten gefolgt ist. Ein Zweikampf ist unvermeidlich, aber Violanta, die der Waffenlärm herbeigelockt hat, trennt die Streitenden durch ein einziges Wort: Vater und Sohn können nicht gegen einander kämpfen. — Noch stehen Juan und Fernando schauergebannt, als der Page mit dem Unglücksschwert erscheint, um es dem Marquis zu überreichen. Schon will dieser, der jetzt gerade hinzukommt, das Vermächtnis Nuño's in Empfang nehmen, da reifst Fernando das Schwert an sich. Mit einem Male kommt es ihm zum Bewufstsein, dafs mit dem Augenblicke, wo der Marquis den Brief und Nuño's

letzte Worte gelesen hat, alle seine Opfer vergebens gebracht sind, und seiner Mutter Ehre für immer dahin ist — dem jähen Antrieb seiner Verzweiflung folgend, stöfst er das Schwert in seine Brust und lässt den Marquis feierlich geloben, ihn mit samt dem Schwerte zu begraben, „und so," hier flüstert er der Mutter ins Ohr, „ist Deine Ehre im Grabe sicher, denn ewig soll meine Hand diesen Griff umklammert halten!"

„Tromendo y original!" müssen wir wieder mit den spanischen Kritikern sagen, wenn uns auch der fürchterliche Ausgang dieses eigenartig aufregenden Schauerstückes nicht befriedigen kann. Dieses Mifsbehagen stellt sich aber erst ein, wenn die letzten Worte des hinreifsend formschönen Werkes verklungen sind, so lange der Zuschauer dem Dichterzauber lauscht, kommt er nicht zur Besinnung vor Entzücken und Bewunderung. Diesem Zauber der Sprache dankt das Drama nicht zum geringsten seinen rauschenden Bühnenerfolg.

Fangen wir aber erst an, nüchtern zu urteilen, so fragen wir uns, warum denn Fernando eigentlich habe sterben müssen, „nous n' en voyons pas la nécessité," ja wir vielleicht nicht, wohl aber der Spanier, der sich auf dem Theater keinen andern Ausweg aus dem Konflikte der grimmen Wirklichkeit mit der unbefriedigten Leidenschaft vorstellen kann, als den Tod. Die spanischen Tragiker lieben es nicht, ihre Helden an der Schwindsucht sterben zu lassen. Auch kann sich der heifsblütige Spanier nicht denken, dafs die Zeit, die alle Wunden heilt, den Menschen zur Resignation bringt — was bleibt demnach Echegaray übrig, als Fernando dem unbeschreiblichen Elend: den Ehrenräuber seiner Mutter, seinen eigenen Vater, als glücklichen Besitzer seiner Geliebten zu sehen — durch Selbstmord ausweichen zu lassen. Wenn wir es sogar vermögen, uns auf den spanischen Standpunkt zu stellen und uns mit der spanischen Auffassung der Familienehre befreunden, dann können wir den Tod Fernando's sogar als heldenmütigen Opfertod auffassen und hätten somit jeden Grund des Unbehagens entfernt.

Bezeichnend für Echegaray's realistische Lebensansicht ist der Umstand, dafs Juan Albornoz, der eigentliche Schuldige straflos ausgeht; freilich deutet Echegaray in der Schlufsszene an, dafs Juans erhofftes Liebesglück

in nichts zerrinnt, weil Laura entschlossen ist, in ein Kloster zu gehen, aber selbst wenn wir dies als Strafe gelten lassen wollten, welcher Grund liefse sich für das Martyrium Laura's oder für Fernando's Unglück finden? wir können dem letzteren doch nicht in einem Anfall von schopenhauérisme (wie die Franzosen so schön sagen) sein blofses Dasein als Verbrechen anrechnen?

Aber mit solchen Fragen darf man dem Schicksalstragiker Echegaray nicht kommen, dieser giebt nur unerbittlicher Treue der täglichen Erfahrung Ausdruck, die uns auf Schritt und Tritt zeigt, wie die Unschuld leidet und die Schuld sich höhnisch des Triumphes der Straflosigkeit brüstet.

Überblicken wir nochmals das ganze Werk, so frappiert uns die Wahrheit des Fastenrath'schen Ausspruchs: „Echegaray ist ein Vulkan, jedes seiner Werke ist eine Eruption!“ denn wirklich, das vorliegende Drama ist der gewaltig überströmenden Phantasie des Dichters entsprungen, wie sich des Berges Innerstes mit elementarer Gewalt dem Krater entringt. Echegaray's leidenschaftliche Natur und feuriges Dichtertemperament haben ihn ruckweise Szene für Szene malen lassen. Ja Echegaray malt, er hat ein künstlerisches Auge für überraschende Gruppierungen und theatralisch wirksame Bilder, und dem malerischen Effekte zu Liebe verzichtet er oftmals auf strenge einheitliche Durchführung des Drama's, wenigstens in den ersten Werken noch; später, als sich seine Kunst vertieft hat, wird er auch den Ansprüchen des verwöhntesten Kritikers gerecht.

„Im Griffe des Schwertes“ erschien, wie mitgeteilt im Jahre 1875; auch im folgenden Jahre feierte der Dichter nicht, wie denn überhaupt seit 1874, wo Echegaray sich der Dichtkunst widmete, kein Jahr verging, ohne dafs ein Werk seiner Feder aufgeführt wurde, ja in einzelnen erschien der Dichter sogar mit zweien oder dreien! Vergessen wir nicht, dafs wir im Vaterlande Calderon's oder Lopés de Vega sind, welch' letzterer versichert, dafs er zu hunderten Malen eine Komödie (er schrieb deren bekanntlich über 1500) binnen vierundzwanzig Stunden begonnen und vollendet habe.

Dafs bei einer solchen Fruchtbarkeit selbst einem Lopé, und um wie viel mehr einem Echegaray nicht alles glückte, versteht sich von selbst, und so hatte denn auch

das Haupt der Neu-Romantiker nach dem grofsen Erfolge des letzten Drama's eine kleine Schlappe zu verzeichnen, da von einer Trilogie, deren ersten Teil er 1876 schuf nur die beiden ersten Teile gefielen: das tragische Drama „Wie es anfängt und wie es endet“[1] und „Was nicht gesagt werden kann“,[2] während der dritte Teil: „Los dos curiosos impertinentes“[3] keinen Beifall erringen konnte.

In demselben Jahre 1876 bearbeitete Echegaray noch, obgleich er des Deutschen durchaus nicht mächtig ist, das Halm'sche Trauerspiel „Der Fechter von Ravenna“[4] — und zwar in drei Tagen — für die italienische, dann spanische Schauspielerin Carolina Civili; doch war unter seiner Umdichtung das Werk zu einem Einakter geworden, nicht zum Schaden seiner Bühnenwirkung, die grofsartig sein mufs, sonst würde die Ristori, die also Echegaray zum erstenmale in Italien bekannt machte, die Echegaray'sche Berarbeitung nicht in ihr Repertoir aufgenommen haben.

Nach dem halben Erfolg des „Wie es anfängt, und wie es endet“ mochte wohl mancher spanische Kritiker über Echegaray bedenklich den Kopf schütteln, zumal man sich sagte, der Dichter sei schon darauf angewiesen, fremde Arbeiten umzustutzen — wie z. B. den Fechter —, mancher Kritiker mochte auch wohl im Stillen mit sich zu Rate gehen, ob er nicht Echegaray unter die „Meteore“ versetzen sollte, da erschien der Aufgegebene am 22. Januar 1877 wieder im Teatro Español mit einem Werke, das einen geradezu verblüffenden Erfolg hatte. „O locura

[1] „Como empieza y como acaba“, drama tragico en tres actos original y en verso (Primera parte de una trilogia).

[2] „Lo que no puede decirse“, drama original en tres actos y en prosa (Segunde parte de una trilogia). 1877.

[3] „Los dos curiosos impertinentes“, drama en tres actos y en verso (Tercera parte de una trilogia). 1882.

[4] „El gladiador de Ravena“, imitacion de las ultimas escenas de la tragedia alemaña de Federico Halm (Muench de Bellinghausen).

ó santidad?[1]) („Heiligkeit oder Wahnsinn?“) hiefs die Tragödie, welche die Kritiker einstimmig als das beste und wahrhaft klassische Werk des Dichters bezeichnen.

Alles, was wir in dem allgemeinen Teil dieser Schrift über den religiösen Charakter des spanischen Theaters und bei der Besprechung des Sellès'schen Trauerspiels „El cielo ó suelo“ (S. 20 ff.) gesagt haben, können wir hier wiederholen. Ganz wie dort Pablo, so steht hier Lorenzo Avendaño, der idealistische Schwärmer und Vertreter der höchsten sittlichen Forderungen im Kampfe mit der modernen realistischen Welt, mit der Welt, die sich um die Gebote der Religion und des Gewissens wenig zu kümmern geneigt ist. Auch hier finden wir denselben Ausgang, wie in dem Drama von Eugenio Sellès, der sittliche Held geht unter und predigt uns die niederschmetternde Wahrheit: „Zwischen Ideal und Wirklichkeit, Religion und Welt giebt es keine Versöhnung;. das Ideal der sittlichen Forderungen ist in dieser Welt, die nur an egoistische, unlautere Motive glaubt, nicht zu verwirklichen!“ Doch hören wir den Dichter selbst.

Im Anfange des Stückes tritt uns Lorenzo Avendaño als ein reicher, sehr reicher Mann von bürgerlicher Herkunft entgegen, der gestützt auf die Unabhängigkeit, welche ihm seine gesicherte Vermögenslage gewährt, auch geistig unabhängig sein will. Charakterfest und sittenstreng hat er sich dem Lärm der Welt entzogen, und lebt nur seinen Büchern. Ihm entgegengestellt sind seine Frau Angela, welche im Gegensatz zu ihrem schwärmerischen Gatten einen gesunden, frauenhaften Egoismus vertritt, und seine Tochter Inés, die uns anfangs auch als Widerpart des Vaters erscheint: sie ist eine junge lebenslustige Dame, die in der Selbstliebe der Jugend nur darauf bedacht ist, des Lebens Süfsigkeiten vollauf zu geniefsen. Ihr lacht auch die schönste Hoffnung: denn sie liebt den Fürsten Eduardo und findet Gegenliebe, da sie die einzige Tochter des geehrten und reichen Lorenzo's ist. Doch die Heirat stöfst auf Hindernisse.

---

[1]) „O Locura ó santidad“, drama en tres actos, original y en prosa

Die adelsstolze Fürstin,[1]) Eduard's Mutter, mag mit ihren aristokratischen Vorurteilen nicht brechen; Lorenzo andrerseits sträubt sich in seinem Bürgerstolze gegen den Schein, als erbettle er für seine Tochter eine Fürstenkrone. Endlich wird der Fürstin Widerstand gebrochen, sie kann den Bitten ihres Sohnes nicht widerstehen, und schon begiebt sich die stolze Frau auf den Weg zu Inés' Vater, um ihn um deren Hand zu bitten, als ein Ereignis eintritt, das plötzlich nicht nur die Heirat, sondern Lorenzo's ganze bürgerliche Stellung in Frage zu stellen droht.

Seine alte Amme Juana, die auf den Verdacht hin, Lorenzo's Mutter eine Medaille gestohlen zu haben, lange Zeit tm Gefängnisse geschmachtet hat, durch den Einflufs ihres Pflegesohnes aber befreit worden ist, hat sich seit der Entlassung aus dem Gefängnisse lange Zeit verborgen gehalten. Jetzt erscheint sie, unvermutet, zum Tode krank, und gesteht, dafs sie wirklich das Medaillon gestohlen, damit er — Lorenzo — seine wahre Herkunft nicht erfahre. Um nämlich das grofse Vermögen, das im Falle einer kinderlosen Ehe an eine Seitenlinie gefallen wäre, zu retten, war Lorenzo — in Wirklichkeit Juana's Sohn — untergeschoben worden. Das Medaillon barg ein Papier, das die Weisung enthielt, wo Lorenzo das Beweisdokument finden würde.

So ist also Lorenzo's Reichtum gestohlen, und er trägt einen Namen, der ihm nicht zukommt. Man denke sich die Verzweiflung des edlen gewissenhaften Mannes, aber auch das Entsetzen Juana's, als ihr frommer Sohn nach der Entdeckung ruhig seine Absicht ausspricht, seine Herkunft bekannt zu machen und den unrechtmäfsigen Besitz den wahren Erben auszufolgen! Dafür also hat sie Jahre lang schweigend geduldet und Unsägliches gelitten, sogar eine entehrende Gefängnisstrafe auf sich genommen, um die Frucht ihrer Entsagung durch den krankhaften Eigensinn ihres Sohnes mit einem Male in Frage gestellt zu sehen! Wie verflucht

---

[1]) Im Original heifst sie duquesa - Herzogin. Die spanischen Adelsbezeichnungen decken sich nicht mit den unsern, sie sind nicht so scharf abgegrenzt, wie in England und Deutschland. Unserem Gefühl nach wäre die Heirat eines Herzogs mit einer Bürgerlichen, zu auffallend!

sie ihre Schwäche, die sie verleitete, Lorenzo noch einmal vor ihrem Tode als Sohn zu umarmen! .... Sie benutzt eine kurze Abwesenheit ihres Sohnes und verbrennt das verhängnisvolle Dokument. Aber es genügt ihr nicht, das verräterische Schriftstück durch ein leeres Papier ersetzt zu haben. Um ihren Fehler wieder gut zu machen, erklärt sie in ihrer Todesstunde vor Zeugen, dafs Lorenzo phantasiere, wenn er behaupte, er sei ihr Sohn — obgleich sie ihm fast gleichzeitig leise ins Ohr wispert: „mein geliebtes Kind!“ Aufser sich vor Bestürzung wirft Lorenzo sich auf die Alte, um sie mit Gewalt zum Bekenntnis der Wahrheit zu zwingen. Die Umstehenden, die unbekannt mit dem Vorhergegangenen Lorenzo's Aufregung nicht begreifen und ebensowenig glauben können, dafs jemand mit einer Lüge ins Grab steigen werde, halten Lorenzo für überspannt, ja wahnsinnig und suchen Juana vor seinen vermeintlichen Wutausbrüchen zu schützen, indem sie ihn zurückreifsen. Doch es ist zu spät, Juana hat ausgerungen und auf Lorenzo liegt der Fluch, den Tod der Amme beschleunigt zu haben. Der Arme ist aufser sich vor Schmerz, wenn er an die Todesstunde seiner Mutter und ihre Lüge denkt; auf der andren Seite quält ihn das Schicksal seiner heifsgeliebten Tochter, deren Glücksträume durch das, was er zu thun beschlossen hat, für immer dahin sind; denn wie die Fürstin als Brautwerberin erscheint, erklärt er die Verbindung für unmöglich, da Inés arm ist und einen geschändeten Namen trägt. Zuerst mufs die Fürstin Lorenzo's Entschlufs beistimmen, als sie aber von ihrem Sohne bestürmt wird, erklärt sie sich endlich doch bereit, Inés als Schwiegertochter anzunehmen, wenn Lorenzo ihr sein Vermögen abtreten, selbst aber seinen Namen beibehalten würde. Doch der rechtliche Mann sträubt sich gegen dieses durchaus „legale“, weltkluge Abkommen, und bleibt unbeweglich, trotzdem er weifs, dafs der jähe Wechsel in ihren Glücksumständen seiner Tochter mehr als Tod sein mufs. Zwar hat auch er geschwankt, aber zuletzt ist er entschlossen, sein Vermögen gerichtlich zu cedieren, da er an dem Medaillonbrief, den er in einem geheimen Fache seines

Schreibtisches sicher geborgen hat, einen überzeugenden Beweis für seine Angaben besitzt.

Unaufhaltsam drängt jetzt die Entwicklung der Katastrophe zu. Der stubenhockerische Gelehrte galt in den Augen der Leute schon lange als Sonderling, was Wunder, wenn jetzt eine gewisse Verwirrung in seinem äufsern Benehmen, die natürliche Folge der innern Seelenkämpfe und Gemütserschütterungen, auch seiner nächsten Umgebung den Gedanken nahe legt, dafs die ganze Unterschiebung und die angeblichen Enthüllungen Juana's nichts als fixe Ideen eines Wahnsinnigen seien? Der ganze zweite Akt wird mit der Schilderung dieses Widerstreites der Meinungen ausgefüllt, der junge Fürst verficht die Ansicht, dafs Wahnsinn vorliege, die für das Glück ihrer Tochter besorgte Frau Angela teilt seine Meinung, ebenso der Hausarzt, der als Verkörperung eines beschränkten Realismus ein Gegenstück zu dem Schwärmer Lorenzo bildet. Nur Inés stellt sich standhaft auf die Seite ihres Vaters, sie ahnt den wahren Zusammenhang der Dinge, und jemehr die Andern an ihrem Vater zweifeln, desto mehr festigt sich bei ihr die Ueberzeugung, dafs jener recht handle. Die Szenen, in welchen diese Wandlung Inés' aus einem gedankenlosen, selbstsüchtigen Mädchen zum pflichtbewufsten Weibe geschildert wird, sind von ergreifender Schönheit.

Endlich kommt der Tag heran, wo Lorenzo vor Notar und Zeugen feierlichst die Verzichtleistung auf sein Vermögen erklären wird. Als Zeugen fungieren in Wirklichkeit ein Irrenarzt und seine Wärter, denen der Beweis für die geistige Erkrankung Lorenzo's erbracht werden soll. Als Lorenzo seine Angaben gemacht hat, verlangt der Irrenarzt das Beweisdokument. Lorenzo öffnet den Schreibtisch und nimmt ein Blatt heraus, das er entfaltet, um es vorzulesen. Plötzlich starrt er angstvoll auf das Papier, dreht es nach allen Seiten und fährt sich wiederholt mit der Hand über die Augen — endlich reicht er das Papier dem Arzte:

„Was steht hier geschrieben?“

Arzt: „Nichts.“

Lorenzo: „Nichts? nein, nein,“ er blickt auf das weifse Papier „Du lügst!“ (zum Irrenarzt) „Hier lesen Sie, was hier geschrieben steht.“

Arzt: „Das Blatt ist unbeschrieben.“
Lorenzo: „Was unbeschrieben? Es ist nicht wahr. Inés, Du bist ja meine Tochter, lies Du, errette Deinen Vater.“
Inés: „Ich sehe nichts, mein Vater.“
Lorenzo: „Nichts? Auch Du siehst nichts?“ . . . .

Nun sind alle fest überzeugt, dafs sie es mit einem Wahnsinnigen zu thun haben, und auch er selbst beginnt an seinem Verstande zu zweifeln — dann aber wird es ihm zur Gewifsheit, dafs seine Verwandten, seine liebsten und teuersten Freunde, das Papier beseitigt haben, und er richtet erschütternde Worte des Tadels und des Vorwurfes an sie. Aber ihre Haltung fällt ihm auf, er erkennt, dafs man ihn für wahnsinnig hält, und sieht, dafs er verloren ist. In einem herrlichen Monologe giebt er seiner Verzweiflung Ausdruck; da nahen sich die Wärter um ihn zu ergreifen, Inés stürzt sich auf sie, um dem Vater Gelegenheit zur Flucht zu geben, sie wird aber zurückgestofsen, und nach einem heftigen Ringen bei offener Szene wird Lorenzo ins Irrenhaus abgeführt. . . . .

Die Aufnahme, die diesem Werke zu Teil wurde, war über alles Erwarten günstig, der Erfolg ein durchschlagender, dank der Kunst, mit welcher Vico, der Liebling Madrids die Hauptrolle verkörperte. Freilich ist es Echegaray auch in keinem andren Drama mehr gelungen, etwas zu schaffen, das — vielleicht mit Ausnahme von Galeoto — auch nur entfernt an die Meisterschöpfung dieser „Tragödie der Wahrheitsliebe“ heranreichen könnte. Wie jede merkwürdige künstlerische That hat das Stück im ersten Sturme der Begeisterung alle Bedenken niedergeschlagen, die sich erheben wollten, als aber die Kritiker zum ruhigen Nachdenken kamen, entstand ein Meinungsstreit. Hauptsächlich tobt der Kampf um die Feststellung der letzten Ursache, die den Untergang Lorenzo's zur Folge hat. Namentlich sind es deutsche Kritiker, welche in den letzten Jahren, als das Stück auch in deutscher Bearbeitung bekannt wurde, gar zu philosophisch tiefsinnig die Sonde anlegten und von übertriebenen krassen Unwahrscheinlichkeiten und ähnlichem zu reden nicht müde wurden, während wieder andre gar zu juristisch spitz-

findig vorgehend, aus Echegaray einen strengen Moralphilophen machen wollen, der er gar nicht ist, oder nicht in dem Maſse, wie es diese Kritiker in ihn hineininterpretieren.

Will man das Drama verstehen, so darf man nicht den deutschen Maſsstab anlegen, man muſs Echegaray's ganze Entwicklung verfolgen und auch den Charakter und den Geist seiner Dichtergenossen betrachten. Dies ist der Grund, warum wir als Einführung eine knappe Übersicht über das moderne spanische Theater gegeben haben, und wir können nicht umhin, immer wieder zur Vergleichung aufzufordern. Speziell bei diesem Drama müssen wir das so oft genannte Sellès'sche Stück als erklärende Parallele hinzunehmen, und manches uns auffallend Erscheinende wird uns dann verständlicher werden.

Der Pessimist Echegaray zeigt hier an Lorenzo's Schicksal, was sein Gesinnungsgenosse Eugenio Sellès an seines Pablo Unglück beweisen will, nämlich, daſs alle edle, wirklich vornehme Naturen in der Welt untergehen, ja untergehen müssen, wenn sie rücksichtslos ihr Rechtsideal verwirklichen wollen. Auf Schritt und Tritt werden sie mit egoistischen Interessen in Kollision kommen, und ihr auf die Spitze getriebener Idealismus, ihr starres Rechtsgefühl werden der Welt, die, ohne es vielleicht zu wollen, jedem „Original" abhold ist, als Don Quichotterieen erscheinen.

Seit einiger Zeit haben es sich Rechtsphilosophen, wie Ihering angelegen sein lassen, den groſsen Dichtern nachzuspüren, und darzulegen, wie sich Recht und Rechtsgefühl in ihren Werken geltend macht. Bei diesen Untersuchungen hat Ihering bekanntlich zwei sehr bemerkte Ehrenrettungen siegreich durchgeführt, die von Shylock und von Michael Kohlhaas, des Helden von Kleists berühmter Erzählung. Beide unterliegen ja, wie bekannt, im Kampfe ums Recht, und doch beweist Ihering, daſs beide im Grunde recht hatten, ihr gutes Recht bis aufs äuſserste zu verteidigen.

Professor Alexander Grawein aus Czernowitz, den wir bei Besprechung eines spätern Echegaray'schen Werkes näher kennen lernen werden, folgt den Bahnen Iherings und dessen juristischen Anschauungen, die in dem Buche „Der Zweck im Recht" niedergelegt sind, und prüft in den Echegaray'schen Dramen und besonders bei dem uns

hier beschäftigenden „Heiligkeit oder Wahnsinn" mit grofser Schärfe die Schuld- und Rechtsfrage; indem er namentlich das Verhalten des Hauptheldnen Lorenzo einer geistvollen Kritik unterzieht. Er schliefst seine Ausführungen: „So mancher Zuschauer, der gewohnt ist, nach einer Schuld zu fragen, wenn er auf der Bühne ein Leben in die Brüche gehen sieht, wird vielleicht in der Vergangenheit Lorenzo's vergeblich nach einer solchen suchen. Doch dagegen ist erstlich einzuwenden, dafs es auch andern, und zwar anerkannten Meisterwerken gegenüber, selbst der äufsersten Spitzfindigkeit nicht gelungen ist, eine Schuld, d. h. irgend einen Verstofs gegen das Sittengesetz zu entdecken. Man denke nur an Antigone! In dem Konflikt der ureigensten Individualität — die eben ganz und voll sein will, was sie ist — mit der übrigen Realität, liegt auch eine gewaltige Tragik!" Mit diesen letzten Worten scheint uns Grawein dem Echegaray'schen Grundgedanken des Stückes nahe zu kommen, wie er denn auch an andrer Stelle das Recht des spanischen Dichters, ja jedes Dichters verteidigt in einer ethischen Frage, die so verwickelt ist, wie die vorliegende, von einer direkten Parteinahme abzusehen. Echegaray überläfst es ja, wie unsere Inhaltsangabe von „Heiligkeit oder Wahnsinn" beweist, der Phantasie des Zuhörers, sich auszumalen, was aus Lorenzo ferner wird, und läfst uns also auch im Zweifel, ob er sich auf die Seite der unbedingten Wahrheitsfanatiker stellt, oder ob er zu der Partei gehört, die auch der Wahrheitsliebe eine Grenze gezogen wissen will. In Bezug hierauf sagt Grawein mit Recht: „Aber hat denn der Dichter überhaupt die Pflicht, Partei zu nehmen? Thut er nicht genug, wenn er durch anschauliche Gestalten und durch eine bewegte Handlung auch für das blödeste Auge die Bedeutsamkeit der ganzen Frage für das Menschenleben voll verständlich macht?" Nachdem so Grawein alle Deutungs- und Erklärungsversuche abgelehnt hat, schliefst er seine Ausführungen mit dem Zugeständnis an die strengen Untersuchungsrichter, dafs sich wirklich ohne grofse (?) Spitzfindigkeit im Leben Lorenzo's ein ausreichendes Verschulden finden lassen könne, welches zugleich die letzte Ursache seines Unterganges bilde. „Erfüllt ein Mann die Pflichten gegen sein Volk, der sein Leben in wissenschaftlicher Gourmandise hinbringt und seinen ererbten Reichtum zu nichts Besserem verwendet, als zur Überfüllung

seiner einsamen Bibliothek? Es ist nur eine Abart von Feinschmeckerei und Selbstsucht, sein ganzes Leben lang ohne Rücksicht auf andre in der Erfüllung höchster sittlicher Schablonen zu schwelgen!" — Wenn Grawein glaubt, den Strengsten der Strengen dieses Zugeständnis machen zu müssen, so wollen wir nicht mit ihm hadern, wir glauben uns aber berechtigt anzunehmen, dafs Echegaray bewufst darauf ausgeht, Lorenzo als unschuldigen Wahrheitszeugen untergehen zu lassen, scheint uns doch diese Auffassung mehr dem Charakter des Mannes zu entsprechen, den Lindau „den leidenschaftlichen, unbarmherzigen, gewaltigen Spanier" nennt.

Sollen wir zuletzt noch etwas über den Wert des packenden Dramas sagen, so können wir nur wiederholen, dafs die Kritiker es als „klassisch" bezeichnen, dafs sie es wegen seines kunstgerechten Baues als das technisch vorzüglichste von Echegaray's Bühnenwerken betrachten, eine Ansicht, der Fastenrath zustimmt, wenn er sagt: „Das Drama hält uns in atemloser Spannung, es packt und ergreift wie nur ein Werk des Genies und der Ekstase!" Doch trotz dieses Lobes haben wir vielerlei auszusetzen, wenn wir strenge krittlen wollten; was wir früher von Echegaray's Eigenart bemerkten, gilt auch hier wieder im vollsten Mafse. Alle Vorzüge und Fehler des Dichters scheinen in diesem Drama auf die Spitze getrieben zu sein, man könnte demgemäfs tadeln, dafs sich des Dichters ganze Liebe dem Lorenzo zugewandt hat, so dafs mit der Darstellung desselben das ganze Stück steht und fällt, man könnte also auch von Oberflächlichkeit in der Zeichnung der übrigen Charaktere sprechen und so den spanischen Dichter unserm grofsen Porträtmaler Lenbach vergleichen, der ja auch eine souveräne Verachtung für das Nebensächliche zeigt, um sich mit um so gröfserer Intensität auf die Hauptaufgabe zu konzentrieren. Auch könnte man wieder rügen, dafs des Dichters Phantasie ihn auf der einen Seite zur Schilderung von Situationen hinreifst, die für ein feineres Gefühl peinlich sind, und ihn auf der andren Seite mit Leichtigkeit über Unwahrscheinlichkeiten — wie die Medaillongeschichte — hinwegsetzen läfst, wie wir Deutsche sie unsern Dichtern nicht ruhig hingehen lassen würden. —

Doch sobald wir wieder das Werk im Gesammten betrachten, verlieren wir die Lust zu mäkeln.

Bemerkenswert ist, dafs das Drama zu den wenigen

Echegaray'schen Arbeiten gehört, die in Prosa geschrieben sind; und zwar in einer Prosa, die gar nicht den Gedanken aufkommen läfst, dafs sie von Echegaray, dem Meister der Sprache herrühren könne, so schwer und gespreizt erscheint sie auf den ersten Blick, besonders unserm Geschmack, der durch den leichten Conversationston der französischen Bühne verwöhnt ist. Ja es scheint sogar, dafs Echegaray mit Absicht einen solch dunklen schweren Stil anwendet, um ein gewisses Pathos zu erzielen, und als wolle er sich in pathetischer Sprache soweit, wie möglich, von der leichten Alltagsrede entfernen, um auch sprachlich die tragische Stimmung zu wahren. —

Der Erfolg von „ó locura ó santidad“ beschränkte sich nicht allein auf Madrid; in kurzer Zeit war das Stück in das feste Repertoir der meisten spanischen Theater aufgenommen und auch im Ausland wurde man bald aufmerksam. Puerta begann es für die Comédie française zu übertragen, aber als ihm die Direktion zu viele Änderungen zumutete, verzichtete er auf eine Fortsetzung. Der Gemahl der Schauspielerin Pezzana übersetzte es in das Italienische, H. v. Feilitzen übertrug es in das Schwedische. Eine deutsche Bearbeitung unter dem Titel: „Wahnsinnig?“ hatte Joh. G. Sallis-Baden bereits im Jahre 1881 angefertigt und 1882 drucken lassen; aber trotz aller Bemühungen seinerseits gelang es ihm nicht, einen Direktor zu finden, der das Wagnis der Aufführung auf sich genommen hätte. Durch den Erfolg des Echegaray-Lindau-Galeotto angeregt, begann Sallis 1887 eine Umarbeitung seiner Übersetzung und fafste von neuem Mut, eine Aufführung zu wagen. Am 8. Juli 1888 wurde das Stück denn auch in Baden-Baden mit grofsem Erfolge gegeben, nnd einige andere Bühnen folgten dem Beispiele. Berlin sollte im Winter 1888 auf 1889 mit der Sallis'schen Arbeit bekannt gemacht werden, und zwar in dem unter Barnay's Leitung stehendem „Berliner Theater,“ als im November 1888 Herr Karl Wiene aus Stuttgart, um Herrn Sallis zuvorzukommen, mit einer andern Übersetzung erschien und in dem kleinen Belle-Alliance-Theater, wo es aufser dem Vertreter der Hauptrolle — Herrn Wiene selbst — an geeigneten Kräften fehlte, eine Aufführung des grofsartigen Stückes wagte, die so kläglich ausfiel, dafs Herr Barnay Abstand nahm, mit der Sallis'schen Bearbeitung hervorzutreten; denn er mufste befürchten, dafs auch die bessere

Übersetzung nicht das Vorurteil besiegen würde, welches das Berliner Publikum nach dem mifsglückten Wiene'schen Versuch gegen das mifshandelte Stück gefasst hatte.

In Folge des Wiene'schen Vorgehens entwickelte sich eine lebhafte, aber unerquickliche Zeitungsfehde in den gröfseren Berliner Blättern zwischen Sallis und Wiene, die einen Epilog in einem Aufsatze Paul Lindau's fand: „Echegaray in Deutschland.“ Fin eigener Unstern scheint über Echegaray zu walten, so bald er die Pyrenäengrenze überschreitet. Denn das deutsche Publikum kennt ihn, wie wir schon in der Einleitung angedeutet haben, fast nur aus den mannigfachen Fehden, die sich teils an „Galeoto,“ von dem wir weiter unten reden werden, und teils an „Wahnsinnig?“ anknüpfen; und das französische und das italienische Publikum kennt ihn nur in mangelhaften Übersetzungen.

Doch steht Echegaray so hoch als Dichter und Bühnenmeister, dafs er es ruhig abwarten kann, bis er auch bei uns durch seine Werke selbst und nicht nur durch Sreitschriften, die mit seinem Namen verknüpft sind, bekannt wird, zudem kann ihn auch das Bewufstsein trösten, dafs seine fast unerschöpfliche Dichterader den Beweis liefert, dafs er einer der Auserwählten ist, die sich von dem Meinungsstreite der Mitwelt nicht beirren zu lassen brauchen.

Zwar drückt sich Paul Lindau, dem niemand die Kenntnis unserer Bühne und unseres Publikums absprechen wird, sehr zweifelhaft aus über den Erfolg Echegaray'scher Dramen und speziell des vorliegenden, O locura ó santidad“ bei einer deutschen Aufführung. In der Vorrede zu seinem 1888 erschienenen Bande: „Schau- und Lustspiele,“ welche an Frau von Heldburg in Meiningen gerichtet ist, sagt er: „Alle diese Dichtungen bekunden in der That eine seltene und starke dichterische Begabung, eine ungewöhnliche dramatische Kraft. Aber die Wirkungen sind so auf die äufserste Spitze getrieben, die Vorgänge so krafs und so grausig, dafs ich die Aufführung auf einer deutschen Bühne doch für ein arges Wagstück halten mufs. . . . .“ An einer andren Stelle . . . . in dem obenerwähnten Feuilleton: „Echegaray in Deutschland,“ wo er von der Sallis'schen Bearbeitung „Wahnsinnig?“ spricht, heifst es ebenfalls: „Das Stück hat denselben grandiosen Zug, der alle dramatischen Arbeiten Echegaray's auszeichnet und zeigt ebenso wirksame und wunderbare Szenen. Aber es ist,

wie ebenfalls beinahe alle andren Echegaray'schen Dramen von einer Grausamkeit und Schroffheit, die nach meiner aufrichtigen Überzeugung unserem Publikum unerträglich sind!" . . . .

So urteilt ein Lindau, und die Erfahrung scheint ihm Recht zu geben; wenigstens ist bis jetzt — mit Ausnahme von „Galeoto," dessen Schicksale wir weiter unten verfolgen werden — keine einzige Tragödie Echegaray's in das feste Repertoir der ausländischen Bühnen übergegangen, den Komödien erging es besser, sie fanden vereinzelt freundlichere Aufnahme. Hiermit teilt er das Schicksal der meisten spanischen Tragiker; denn von je her haben die geistvollen Komödien eines Alarcon, Tirso und Moreto bei andern Völkern leichter Eingang gefunden, als die heroischen, romantischen und mystischen Dramen der Klassiker.

Echegaray und Lustspiel! Zwei gröfsere Gegensätze scheinen kaum denkbar zu sein, und doch hat der gewaltige Tragiker, der merkwürdigerweise mit einem Lustspiel seine Dichterlaufbahn begann, auch späterhin sich in dem Reiche der komischen Muse versucht. Wir nennen folgende Titel: „Einem Ideal nach jagen."[1]) „Denk schlecht und Du wirst Recht haben."[2]) „Eine Sonne, die aufgeht, und eine Sonne, die untergeht."[3]) „Friedensbogen" . . .[4]) aber zu seinem Ruhme trug keine der genannten bei; denn Echegaray ist kein Lustspieldichter. Hiermit geht es ihm, wie seinem schwerblütigen, galligen Landsmann Ribera. Auch dieser wollte vermutlich einmal lachen, und da malte er den Bettlerknaben, der sich jetzt im Salle la Caze im Louvre befindet. Aber welch' grausig melancholisches Lächeln zeigt dieser zerlumpte, barfüfsige Junge, in dessen Augen die Schwermut eines Greisen liegt! . . . .

Später scheint Echegaray selbst eingesehen zu haben, dafs er kein Talent zur Fröhlichkeit besitze — und überliefs das Lustspieldichten seinem um vierzehn Jahre jüngern Bruder Miguel, der dann auch gröfsere Erfolge aufzuweisen hat, und gleichsam, um zu beweisen, dafs er nur

---

1) „Correr en pos de un ideal" comedia original en tres actos y en verso.

2) „Piensa mal y acertaras? casi proverbio en tres actos y en verso.

3) „Un sol que nace, y un sol que muere" comedia en un acto, original y en verso.

4) „Iris de Paz" juguete (-Plauderei) en un acto, original y en verso.

Tragiker sei, und zwar unerbittlicher Tragiker, schrieb Echegaray ein Schauerstück, das wir, die chronologische Reihenfolge durchbrechend, jetzt schon anführen wollen, nämlich den Einakter: „Sterben, um nicht geweckt zu werden,“ [1]) ein stimmungsvolles Nachtbild, das zwischen gespenstischem Märchen und poetischer Träumerei die Mitte hält. Wir können nicht umhin, eine Inhaltsskizze zu geben, weil das eigenartige Stück das Wesen Echegaray's und seiner ihm gleichgesinnten Neuromantiker gar vortrefflich zu illustrieren geeignet ist.

Die Bühne stellt einen verfallenen Saal eines alten Schlosses dar, das an der See liegt, deren Brausen und Rauschen alle Räume des Schlosses durchdringt. Es ist Sturmnacht, der Wind heult, die Thüren knirschen in den Angeln, und die halbzerbrochenen Fensterscheiben klirren hell und schrill in den schauerlichen Töneaufruhr hinein. Don Pablo, ein vom Unglück verfolgter Mann, dem Graf Luna auf die Fürbitte eines armen Edelmannes Don Jaime das halbverfallene Castell als Zufluchtsort und schützendes Obdach angewiesen hat, tritt auf, in Begleitung seiner Tochter Rosa, die in heifser Liebe zu einem jungen Manne entbrannt ist und nun des Vaters Einwilligung zum Ehebunde erfleht. Doch Pablo will von der Heirat nichts wissen, er hat sein Leben lang unter dem Druck der Armut geseufzt, die sein Weib in das frühe Grab hinabgezwungen, und da der Erwählte Rosa's gleichfalls der irdischen Güter entbehrt, will er seiner Tochter wenigstens gleiches Elend ersparen. Nun ergeht sich der Dichter in einer ergreifenden poetischen Schilderung des Elendes, welches Armut im Verein mit hoffnungsloser Liebe im Gefolge hat, und nachdem er so mit vollendeter Meisterschaft den Zuschauer in die düstertraurige Stimmung versetzt hat, die das Folgende erst als glaublich erscheinen lassen kann, führt er die Hauptperson, den oben genannten Don Jaime ein. Dieser arme hidalgo hat sich zu Madrid in des reichen Grafen Luna Tochter verliebt, obwohl er sich sagen mufste, dafs er die Erfüllung seiner Träume nie erhoffen könne. Zwar kommt ihm die Geliebte mit mehr als wohl-

[1]) „Morir per no despertar“ leyenda tragica original en un acto y en verso, aufgeführt am 10. Februar 1879.

wollender Freundlichkeit entgegen, und, wäre er im Gefühle seiner Armut nicht voreingenommen, so hätte er die augenscheinliche Neigung nicht verkennen können. Das Mafs seines Unglückes scheint voll zu sein, da die Gräfin eines Tages den königlichen Befehl erhält, sich mit dem Grafen de Baeza zu vermählen: nun verzweifelt er an seinem Geschick, er drückt einen letzten Kufs auf der Geliebten bleiche Stirn und verläfst in der Dunkelheit Madrid, um in der Einsamkeit Linderung für seine Qual zu finden.

Er kommt in tiefer Nacht zum alten Pablo, und als ihm dieser bereitwilligst ein Zimmer in einem besser geschützten Teile des alten Schlosses anbietet, weist er ihn mit knappen, unwirschen Worten ab; er will lieber in dem alten Saale, bei dem halberloschenen Kaminfeuer bleiben, pafst doch diese traurige Umgebung vortrefflich zu seiner Gemütsverfassung. Als er allein ist, läfst er in einem lyrischen Ergusse von grofser Formenschönheit — der Dichter wendet hier die altspanische Romanzenform an — seiner Liebesklage freien Lauf. Ermüdet fällt er endlich in einen tiefen Schlaf. Er träumt, und im Traume erscheint ihm seine Geliebte! Aus seinem tiefsten Entzücken wecken ihn Pablo und Rosa, die in ihrer gutmütigen Einfalt für die Behaglichkeit des Gastes sorgen wollen. Don Jaime beklagt sich in zorniger Entrüstung, dafs es ihm noch nicht einmal im Traume vergönnt sein soll, sein Glück zu geniefsen und weist die erschreckten Tröster mit bittern Worten ab. Als er wiederum allein ist, versucht er, sich die entschwundenen Glücksbilder zurückzurufen, doch vergebens, und mitten in seinen fruchtlosen Bemühungen versinkt er wieder in Schlaf. Da öffnet sich im Hintergrunde eine Thüre, und Gräfin Isabel erscheint, die dem Befehle Karls V. und dem Gerede der Welt zum Trotz, dem Geliebten bei Nacht und Nebel nachgeeilt ist. Überrascht, Don Jaime hier zu finden, beteuert sie ihm in innigen Worten ihre Liebe. Doch der also Beglückte glaubt in seiner Schlafbefangenheit, er träume noch immer, und die Gräfin stehe nicht in Wirklichkeit vor ihm, sondern nur als Gebilde seiner Phantasie. Da werden sie gestört, und Doña Isabel verbirgt sich hinter einer geheimen Thüre. Don Jaime, nun wieder wach, fragt

den eintretenden Pablo, ob eine Dame angekommen sei. Dieser weifs von nichts und verneint die Frage. (Der Alte glaubt, der Ritter sei vor Liebesschmerz wahnsinnig geworden.) Als nun Doña Isabel nach dem Weggang Pablos wieder auftritt, ist der unglückliche Jaime erst recht überzeugt, dafs er nur ein Traumbild vor sich habe; zumal da die Dunkelheit des Zimmers die Täuschung vermehrt. Das nun folgende Zwiegespräch der Liebenden, das Don Jaime natürlich für ein Selbstgespräch mit seinem Traumbild hält, wird aber durch den Knappen Diego gestört, der seinem Herrn eine Botschaft bringen will, und diese neue Störung vermag Don Jaime nicht mehr zu ertragen; wiederum soll er auf das einzige Glück verzichten, das ihm geblieben ist, wiederum aus seinen seligsten Träumen herausgerissen werden! Das ist zu viel für ihn; in der Angst der Verzweiflung ergreift er sein Schwert und ersticht sich, um nicht aus seinem Liebestraum geweckt zu werden.

Dieser kleine Einakter ist für ein Bühnenstück so seltsam, wie nur möglich, doch vermöge der in ihm offenbarten dichterischen Kraft von überwältigender Wirkung, denn Echegaray zeigt sich in diesem Märchen als ein Stimmungsmaler ersten Ranges, wenn auch der Dramatiker in ihm hiermit keinen Ruhm gewinnen konnte.

Wir sind mit Absicht ausführlicher geworden, um auf die interessante Vereinigung von Gegensätzen hinzuweisen, die sich in Echegaray's Charakter vorfinden. Wie nach unsern frühern Darlegungen die ganze Schule, deren Haupt er ist, eine merkwürdige Verquickung von Romantik und Realistik darstellt, so sind auch in Echegaray's Dichternatur diese gegensätzlichen Geistes- und Gefühlsrichtungen vertreten, und dem entsprechend mufs man seine Werke auf ihren Charakter näher untersuchen, wobei uns sofort eine sprunghafte Abwechslung zwischen Dramen, in denen das romantische Element überwiegt, und solchen, die mehr realistisch gehalten sind, auffallen mufs.

Das erste gröfsere Werk des Dichters „Das Weib des Rächers“ war durch und durch romantisch, während sich bei dem nächstfolgenden der Realismus mehr geltend machte; denn „die letzte Nacht“ erinnert an die neuere französische realistische Schule. Das folgende „Im Griffe des Schwertes“ ist wiederum dem romantischen Mittel-

alter entnommen und von dem legendenhaft phantastischen Hauche der klassischen Romantik durchweht. Die erste Teil der Trilogie aus dem Jahre 1876 ist wieder realistischer gehalten, und zwischen ihr und dem streng realistisch durchgeführten „Heiligkeit oder Wahnsinn?“ liegt als Concession an die Romantik die Bearbeitung des Fechters von Ravenna. Betrachten wir diese auffallende, fast gesetzmäfsige Abwechslung zwischen romantischen und realistischen Werken, so können wir begreifen, wenn Fastenrath zweimal betont „er ist Romantiker, wenn ihn sein Genius fortreifst . . .“ „ja der furchtbare, wie im Fieber schaffende Dichter des Extravaganten ist Romantiker!“

Doch im Eingang unserer Studie haben wir noch eine andere Seite dieses rätselhaften Genius kennen gelernt, die freiheitliche Begeisterung des Humanitätsapostels Echegaray, wie sie in seinen Kammerreden so herrlichen Ausdruck fand, in den folgenden Jahren machte sich auch diese Grundstimmung in dem dichterischen Schaffen Echegaray's geltend, wenn auch nicht in der energischen Weise, wie in den Reden; denn Echegaray ist viel zu viel Dichter, als dafs er seine Muse in den Dienst der Tendenz, sei sie nun religiöser oder politischer Natur, zu stellen geneigt wäre. Drei seiner nächsten Dramen haben nämlich den religiösen Geisterkampf zur Voraussetzung und zum Ausgangspunkte ihrer Conflikte: in ergreifender Weise schildert uns der Dichter die schrecklichen Folgen des Glaubensfanatismus. Er beginnt mit der Geifselung der Religionsverfolgungen, wie sie der übertriebene Eifer auf katholischer Seite gezeitigt hatte, in dem Drama „Am Pfeiler und Kreuz,“[1]) das am 16. Februar 1878 aufgeführt wurde. Zwei Jahre später in seinem grofsen Drama „Den Tod auf den Lippen,“[2]) war es der Fanatismus der Calvinisten, der mit seinen Foltern und Hinrichtungen den schauerlichen Hintergrund zu seinem düstern Bühnengemälde abgab, und 1883 schilderte er in der packenden Drama: „Ein Wunder in Agypten,“[3]) einen Kulturkampf aus vorchristlicher Zeit.

---

[1]) „En el pilar y en la cruz“ drama original en tres actos y en verso.

[2]) „La muerte en los labios,“ drama original en tres actos y en prosa.

[3]) „Un milagro en Egipto,“ estudio tragico en tres actos y en verso.

Doch kehren wir zur chronologischen Aufzählung der einzelnen Werke zurück.

Am 22. Januar 1877 war „O locura o santidad“ über die Bretter gegangen, und schon kurze Zeit darauf erschien die schon erwähnte Plauderei „Friedensbogen“ (s. S. 67), in welcher Echegaray die Reaktion nach dem Honigmond schildert. Ein junges Ehepaar, das sein Glück durch die Flatterhaftigkeit des glückgelangweilten Gatten in Frage gestellt sieht, macht schnell Frieden, als sie ihm ein süfses Geheimnis ins Ohr flüstert. — Am 27. April desselben Jahres war Echegaray wieder auf dem Plane mit dem Trauerspiel „Wie die Schuld, so die Strafe[1]). Dieses Stück war ursprünglich als der zweite dramatische Versuch des Dichters im Jahre 1867 erschienen. Damals hiefs es „Eine fromme Lüge“ (una mentira piadosa) und hatte nur einen Akt. Später kam ein zweiter Akt hinzu, und nun hiefs das vermehrte Stück „Die natürliche Tochter“ (La hija natural), ein Titel, der bei der definitiven Aufführung nochmals abgeändert wurde. Echegaray behandelt in diesem an tragischen Szenen überreichen Drama, das zur Zeit Philipps II. spielt, ein bei ihm oft wiederkehrendes Thema, die Strafe der Jugendsünden. Der Inhalt ist kurz folgender:

> Don Juan, ein alter Haudegen, der sich in der ganzen Welt kämpfend herumgetrieben, fühlt sich einsam, und um sein Invalidenleben angenehm zu gestalten, beschliefst er sein Mündel, Don Carlos, mit der Herzogin Cecilia zu vermählen, obschon sich dieser selbst sein Glück gesucht und mit einem schönen aber armen Mädchen, Doña Elena, verlobt hat. Der gewaltsame Juan aber, in der vorgefafsten Meinung, dafs Elena Carlos mit schlauen Künsten verlockt hat, läfst durch bezahlte Bravos den Vater und die Tochter in sein Haus bringen, um auf diesem Wege seinen Willen durchzusetzen. Im Hause Juans erkennt aber Anselmo, Elena's vermeintlicher Vater, sein verlorenes Schwert und gleich darauf seiner Schwester Bild, und nun erzählt er Elena und Carlos die Liebesgeschichte Juans, welche Elena Rufe der Entrüstung entlockt. Im zweiten Akt versucht Juan, da er durch Carlos gehindert, mit Gewalt nichts ausrichten konnte,

[1]) „Para tal culpa, tal pena.“ drama en dos actos original y en verso.

durch gütliche Überredung zum Ziele zu kommen, er ermöglicht ein Alleinsein mit Elena und bietet ihr Geld an, wenn sie Carlos freigebe, wobei er sie während der ganzen Szene als Dirne behandelt. Die Szene ist von erschütternder Wirkung, da der Zuschauer schon weifs, dafs hier der adels- und ehrstolze Juan seine eigene Tochter mifshandelt. Die Beiden werden von Carlos überrascht, und der erzürnte Liebhaber zückt das Schwert gegen seinen Vormund. Im Duell fällt Carlos, und an der Leiche erfährt der Sieger, dafs er den Bräutigam seiner eigenen Tochter getötet. Was nun folgt, läfst sich nicht schildern. Diese Häufung der feinsten Seelengemälde und tragischsten Vorgänge, mufs man entweder im Original lesen, oder auf der Bühne schauen. Elena liegt in Ohnmacht, und nun schwankt der in in innerster Seele getroffene Mörder zwischen der Hoffnung, dafs in Elena die Vaterliebe über die Trauer um den Geliebten siegen würde, und den Ausbrüchen der wildesten Verzweiflung. Als Elena erwacht, löscht Juan das Licht aus und findet einen erbärmlichen Trost darin, dafs Elena ihn umarmt, da die Ärmste ihn für Carlos hält; doch er glaubt in die Erde zu versinken, als sie den Bräutigam lobt, weil er sie an dem abscheulichen Juan gerächt. Die Andren kommen mit Licht, Elena gewahrt ihren Irtnm, und mit einem Fluch wirft sie sich an Carlos' Leiche nieder, und wankt gleich darauf zu Tode getroffen ins Zimmer zurück, wo sie Juan bittet, sie vollends zu töten, da ihre Hand gezittert. Dieser ruft verzweifelt: Meine Tochter! wird aber zurückgestofsen, und zur Verzweiflung kommt für ihn noch die Qual der Eifersucht, da Elena im Sterben von Anselmo, als ihrem Vater Abschied nimmt.

Schon am 14. Oktober 1877 brachte der unermüdliche Dichter ein neues Werk vor die Öffentlichkeit, nämlich den zweiten Teil der S. 56 schon erwähnten Trilogie unter dem Titel: „Was nicht gesagt werden kann.“ Der Dichter hat hier zwar Grofses gewollt, aber seine Meisterschaft reichte noch nicht hin, um die fast mutwillig gehäuften Schwierigkeiten zu überwinden. Für uns Deutsche ist das Stück um so bemerkenswerther, weil Echegaray einen Seitensprung macht, und den Ehrkonflikt nicht nach altspanischem Gebot, sondern nach dem Gebot

der nüchternen Vernunft, die durch einen Engländer, dem Bankherrn Patrick, vertreten wird, zu lösen versucht. Die Vorgeschichte ähnelt in etwa derjenigen von „Im Griffe des Schwertes" ja es ist fast dieselbe Fabel nur in unser Jahrhundert übertragen.

In den Carlistenkriegen hat nämlich ein englischer Offizier ähnlich gehandelt, wie der Junker von Orgaz, doch der Bräutigam der entehrten Eulalia, Don Jaime de Aguirre, sieht aus Liebe über dies Unglück hinweg und adoptirt auch später den Sohn des Offiziers, welch' letzteren er übrigens im Duell getötet hat. Später, als er ein hoher Beamter geworden, der wegen seiner Unbestechlichkeit bei der Vermittlung einer Anleihe in England sehr gerühmt wird, erscheint Patrick, als Testamentsvollstrecker seines Freundes, des im Duell getöteten Offiziers, und bringt für dessen Sohn Federico die Summe von drei Millionen Pesetas. Jetzt häuft sich Konflikt auf Konflikt. Don Jaime will das Geld nicht annehmen, weil sonst sein Ruf als Beamter, und seine Ehre als Gatte kompromittirt sind: denn er kann der Welt doch nicht sagen, wie er in den Besitz der grofsen Summe gekommen ist. Endlich siegt die Liebe zu seiner Frau, die ihm vorstellt, dafs mit dem Gelde Federico's Glück begründet werden könne. Federico liebt nämlich eines reichen Bankherrn Tochter, der aber Millionen verlangt, und in der Verzweiflung will Federico nach dem Goldland Amerika reisen, als ihn sein Bruder Gabriel auf der Mutter Geheifs fast mit Gewalt zurückbringt. Federico erhält das Geld, und damit die Braut. Nun erfolgt das Unausbleibliche. Gabriel, der plötzlich von dem Gelde seines vermeintlichen Bruders erfährt, ist aufser sich, zumal man im Volke schon munkelt, sein Vater sei erkauft worden. Der Sohn zweifelt an der Ehrlichkeit seines Vaters, und dieser kann sich nicht rechtfertigen, ohne der Mutter Schande zu enthüllen. Die Konflikte spitzen sich zu. Patrick spottet über die spanischen übertriebenen Ehrbegriffe und fordert, dafs der Vater wenigstens Gabriel alles erkläre. Doch Don Jaime schwankt wieder, als er den Zweifel seines Sohnes bemerkt, der ihn aufs tiefste beleidigt, es folgen harte Kämpfe zwischen Vater und Sohn — und zuletzt, als eine friedliche Lösung kaum mehr möglich

erscheint, bringt sich die Mutter für die Ehre und die Ruhe der Familie zum Opfer. Sie nimmt Gift — und Jaime ruft Gabriel zu: „Durch Dein Forschen nach dem Geheimnis hast Du sie in den Tod getrieben!“ Gabriel: „Ein Geheimnis, von dem ich nichts weifs . . .“ Jaime: „Und das Du auch nie erfahren wirst! Du, der Du Dich gegen den Vater empörtest!“ — Das Stück schliefst mit den Worten Don Jaimes: „Die Strafe trägst Du in Dir selbst, die Verzeihung ist im Himmel, weine, weine, damit Du sie verdienst . . . .“

Nach wenigen Monaten schon, am 26. Februar 1878 folgte das gleichfalls schon erwähnte erste der drei Dramen, die den religiösen Kampf behandeln, „Am Pfeiler und Kreuz“ (s. S. 71). Auch diese Tragödie ist wieder recht echegarayisch schauerlich. Die Schreckensherrschaft Alba's in Brüssel bildet den passenden Hintergrund zu den peinlichen Vorgängen, die Echegaray sich vor uns abspielen läfst. Wir finden wieder solche Schrecknisse, wie sie sich nur der gröfste Pessimist ausdenken kann, z. B. einen Grafen, der seine eigene Schwägerin als Lutheranerin der Inquisition verräth, und zugleich deren Sohn mit Gewalt dazu bringen will, seine natürliche Tochter, die ihn liebt, zu heiraten. Gonzalo aber, der Neffe, liebt deren Halbschwester Margarita, und daher zögert der Graf keinen Augenblick, den armen Gonzalo zu zwingen, zwischen der Geliebten und dem Vater zu wählen. Die Braut Margarita hat nämlich gefährliche Papiere in ihrem Besitz, und deren Entdeckung bringt sie vor die Inquisition. Gonzalo hat seine Geliebte in einem hohlen Pfeiler seines Hauses versteckt, als ihm aber der Graf droht, seinen Vater ebenfalls zum Tode zu führen, da siegt bei Gonzalo die Elternliebe, und er entdeckt das Versteck der Braut. Im dritten Akt stürmt er den Turm, in welchem die Unglückliche sitzt; das Verhängnis aber will, dafs die Gerettete von den Leuten Gonzalo's selbst getötet wird, weil sie Margarita für die Tochter des Grafen halten. Und während seine Geliebte vor dem Kreuz des Gefängnishofes niedersinkt, bietet sich Gonzalo selbst den Häschern der Inquisition dar, um den zweimaligen Frevel an seiner Braut, den Verrat am Pfeiler und den Mord am Kreuze zu sühnen. — Man vergleiche mit dieser Skizze das Drama: „Den Tod auf den Lippen,“ das wir weiter unten besprechen.

Im Herbst desselben Jahres, am 15. Oktober 1878, folgte das Lustspiel: „Einem Ideal nachjagen“, das schon S. 67 genannt wurde. In scherzhafter Weise wird ein junger Künstler zur Beruhigung seiner jungen Frau und seiner Schwiegermutter von der Manie geheilt, das Ideal der Frauenschönheit zu suchen. Etwas Mystik erhöht die drastische Wirkung.

An dem gleichen Tage (15. Oktober 1878), wo das Lustspiel auf dem Teatro Español über die Bretter ging, wurde auf dem teatro de Apolo ein Trauerspiel aufgeführt, „Manchmal auch hiernieden“[1]). Dieser seltsame Titel erklärt sich aus den Schlufsworten. Rafael hat nämlich zur Belohnung dafür, dafs er die Ehre seiner Mutter gewahrt hat, die Hand der schönen Amparo erhalten, und deren Mutter sagt dem glücklichen Bräutigam: „Eine gute Handlung findet manchmal auch schon hiernieden ihren Lohn, aber immer, immer dort oben.“

Der Zeit nach folgt jetzt das S. 68 besprochene „Sterben um nicht geweckt zu werden!“ (10. Februar 1879); und zwei Monate später (12. April 1879) erschien schon wieder ein gröfseres Drama: „Im Schofse des Todes,“[2]) das mit dem 1875 gedichteten: „Im Griffe des Schwertes“ (wie schon erwähnt) wegen seiner poetischen Schönheit die Ehre teilt, von unserem berühmten spanisch-deutschen Landsmanne Fastenrath metrisch übertragen zu werden; ein Umstand, der wahrlich laut genug für die grofse Bedeutung des Stückes spricht. Was den Inhalt dieses herrlichen Werkes anbetrifft, das zur Zeit Pedros III. von Arragonien spielt, der wunderbar fein charakterisiert ist, und das in seinem dritten Akte schon allein eine der gewaltigsten Tragödien bildet, die je gedichtet worden sind, so verweisen wir auf Fastenrath, der sich mit Recht darüber beklagen könnte, dafs seine verdienstlichen Arbeiten vom grofsen Publikum noch immer nicht nach Gebühr gewürdigt werden. Doch wollen wir kurz andeuten, um was sich die spannende Handlung eigentlich dreht.

Der Bastard-Bruder des Ritters Don Jaime hat durch die Macht seiner Persönlichkeit und seiner ungestümen Wildheit dessen Gattin sich zu eigen gemacht. Im

---

[1]) „Algunas veces aquí“, drama en tres actos y en prosa.

[2]) „En el seno de la muerte.“ leyenda tragica en tres actos y en verso.

Kriege gegen Frankreich kommt es zur Katastrophe, der König selbst entdeckt eine Mordthat des Bastards, welcher einen unbequemen Zeugen des unerlaubten Verhältnisses beseitigt; hat und infolgedessen sterben beide Brüder; der eine zur Sühne des Verbrechens, der andre als ein Opfer seiner Familienehre.

Im nächsten Monat erschien ein nur fünfzehn Druckseiten zählendes Werklein, „Traurige Hochzeit“,[1]) Echegaray schrieb dieses „dramatische Gemälde aus dem 16. Jahrhundert“ eigens für die Schauspielerin Civili, für welche er auch den Halm'schen Fechter umgearbeitet hatte. Der Einakter enthält eigentlich nur Monologe einer Verlassenen, die am Hochzeitsfeste vor dem Festsaal erscheint, und sich vor den Augen des Ungetreuen ersticht. Am 20. Dezember desselben Jahres (1879) wurde im Teatro Español dasjenige Echegaray'sche Stück aufgeführt, das wohl am meisten auf „die Nerven geht,“ und das auch am meisten als unmoralisch verschrieen worden ist. „Meer ohne Ufer“[2]) heifst das aufregende Stück, das natürlich wieder die Unverletzlichkeit der Familienehre behandelt. Es spielt zur Zeit Karls V. und bietet, da der Schauplatz der Handlung die Küste bei Barcelona ist, viel Gelegenheit romantische opernhafte Zuthaten anzubringen, wie Entführungen, Piratenjagden und Ähnliches — wie denn überhaupt sehr viele der Echegaray'schen Stücke sich ohne viel Zwang zu den herrlichsten Opernbüchern umarbeiten liefsen, so z. B. „das Weib des Rächers“, „Im Griffe des Schwertes“ u. s. w. Der Inhalt ist in Kurzem der:

Eine adlige Waise hat das Unglück gehabt, bei der Landung in Barcelona sich zu verirren, und in die Hände von nachtschwärmenden Cavalieren zu fallen. Diese bringen sie in ein schlechtes Haus; es gelingt aber Leonor zu entkommen. Leonardo de Aguilar rettet sie, und verliebt sich in sie. Mit seiner Familie zerfallen, heiratet er die Gerettete heimlich, doch am Hochzeitstage erscheint die Mutter Leonardo's, der es in ihrem Familienstolze nicht gleichgültig ist, wer den Namen ihres Sohnes trägt — und sie erkennt in Leonor das Weib, das sie in jener Nacht aus dem Bordell hat stürzen sehen. Dafs eine „Dirne“ ihre Tochter

[1]) „Bodas Tragicas“ cuadro dramatico del siglo XVI original, en un acto y en verso.

[2]) „Mar sin orillas“. drama original en tres actos y en verso.

werden will, ist ein Verbrechen, das nur mit dem Tode gesühnt werden kann, und so wird Leonor in der Abwesenheit des Gatten, der einem Alarm gehorchend, Piraten nachgesetzt hat, von gedungenen Seeleuten entführt. Bald nachher aber rettet sie der Bruder ihres Gatten, und sie kommt zu ihrem Hause zurück. Doch Leonardo, von seiner Mutter belehrt, verdammt sein Weib zum Tode, weil ihre Vergangenheit seinen Namen schändet — kein Widerspruch hilft — und so stürzt sich Leonor verzweifelt in's Meer. In diesem Augenblich erscheint Leonardo's Bruder, der die Schwägerin gerettet, und bringt die Beweise für ihre Unschuld; worauf Leonardo der unschuldig verurteilten Gattin ins Meer nachfolgt.

Am 30. November 1880 wurde das zweite der oben angeführten Stücke, die den Glaubensfanatismus behandeln gegeben: „Der Tod auf den Lippen.“[1])

Seiner Eigenart wegen wollen wir bei diesem Drama wieder ein wenig länger verweilen. Es spielt in Genf zu den Zeiten, als Calvin sich vom Kirchenreformator zum Staatsoberhaupte emporgeschwungen hatte und mit Feuer und Schwert alle diejenigen verfolgte, welche nicht seine Ansichten teilten. Bedenken wir, dafs Echegaray Spanier und Katholik ist, so liegt die Vermutung nahe, dafs unser Dichter mit diesem Stücke unter die Tendenzmacher gegangen sei, um an einem schauerlichen Beispiel zu zeigen, dafs Spanien nicht allein das Institut der Inquisition gekannt habe; doch, wie wir schon oben sahen, ist Echegaray über jeden Verdacht erhaben, als wolle er durch tendenziöses Schmeicheln religiöser und nationaler Vorurteile billige Lorbeeren pflücken, auch wird die Inhaltsangabe besser als alles andere die Unbegründetheit des Vorwurfs, als sei Echegaray Parteidichter, überzeugend darthun.

Hat Echegaray uns in „Heiligkeit oder Wahnsinn?“ den Fanatiker der Wahrheitsliebe gezeichnet, so stellt er uns hier den Glaubensfanatiker in der Person Walter's, des Freundes von Calvin, vor. Als Gegenstück zu ihm vertritt der spanische Arzt Miguel Servet, der durch sein im Sinne der damaligen Zeit höchst ketzerisches Buch über den Blutumlauf den Hafs der Calvinisten auf sich gezogen hatte, die hehre Begeisterung für Denk- und Religionsfreiheit.

---

[1]) La muerte en los labios“ drama original en tres actos y en prosa.

Im ersten Akt befinden wir uns in dem Hause der Waise Margarita, die gegen ihreu Willen den Glaubenswüterich Walter beherbergte; denn jener war krank vor ihrer Thüre zusammengebrochen, und da der Arzt jede Aufregung des Kranken als tötlich bezeichnete, so hatte man den Gedanken aufgeben müssen, den unbequemen Gast nach seinem eigenen Heim zu schaffen. Jacobo, ein Schüler Servet's, ist es, der durch eine wunderbare Arznei[1]) die erste Hilfe gebracht hat und den Schwerkranken auch der Genesung entgegenführt. Doch dem ungeduldigen Walter wird das Erwarten der Heilung ziemlich schwer, hat er doch erfahren, dafs Servet trotz des gegen ihn in contumaciam ausgesprochenen Todesurteils nach Genf gekommen ist, und möchte er doch keinem andern die Freude gönnen, dieses seltene Wild aufzuspüren. In der nächsten Szene tritt Margaritas Bräutigam, Conrado auf; er ist jedoch nicht allein, sondern sucht Schutz für einen verfolgten Katholiken, der niemand anders ist, als Servet selbst. Der berühmte Arzt, welcher als Freidenker nacheinander aus Spanien, Frankreich und Italien verbannt worden ist, hat sich endlich, müde des langen Umherirrens, nach Genf gewagt, entschlossen, Calvin gegenüber seine Überzeugung zu verteidigen und nötigenfalls lieber zu sterben, als länger feige von Ort zu Ort zu fliehen. Fast gegen alle Erwartung hat er sich aber durch Conrado bestimmen lassen, wenigstens noch einige Zeit verborgen zu bleiben. Erst erschrickt Margarita, als sie hört, dafs Servet mit seinem Todfeind unter einem Dache wohnen soll, dann aber sieht sie gerade in diesem zufälligen Zusammentreffen einen Wink der Vorsehung; denn, wem wird es einfallen, in dem Hause, wo Walter weilt, den gehafsten Ketzer zu vermuten? Nun aber ist die Reihe sich zu sträuben an Servet. Er will nichts von unwürdigem Sichverstecken wissen, da er erfährt, dafs Walters Nähe zur Vorsicht mahnt, er will todesmutig seine Verfolger erwarten, aber sein Schüler Jacobo bittet ihn mit herzergreifenden Worten, doch an seine Lebensauf-

[1]) Wie wir schon in dem „Weib des Rächers" (S. 44 ff.) gesehen haben, sind Echegaray's Ansichten über Medizin ziemlich anfechtbar, er dehnt die poetische Licenz auch auf diese höchst exakte Wissenschaft aus.

gabe zu denken, was solle aus seinen Entdeckungen werden, wenn er sich nutzlos aufopfere, haben seine Feinde doch fast alle Exemplare seines Werkes vernichtet! Diesem Appell an seine Pflicht kann Servet nicht wiederstehen, er willigt ein und übergiebt Jacobo auf dessen Bitten das letzte Exemplar, das er mit sich führte, um es den Späheraugen der Calvinisten zu entziehen. Zum Unglück treten plötzlich einige vornehme Calvinisten, die Walter besuchen wollen, in das Zimmer, zwar gelingt es Servet noch zu entkommen, aber Jacobo wird mit dem verbotenen Buche ertappt und in das Gefängnis abgeführt. Der überraschende Fund beweist, dafs der Arzt mit Servet in Verbindung steht, und die Verfolger vertrauen auf die Macht der Folter um den Aufenthaltsort des lang Gesuchten zu erfahren.

Der zweite Akt beginnt mit einer rührenden Liebesszene zwischen Margarita und Conrado: die Verlobten rufen sich in herzgewinnendem Geplauder die seligen Zeiten in das Gedächtnis zurück, wo sie gegenseitig ihr Herz entdeckt, und nach Art der Liebesleute bauen sie Luftschlösser für die Zukunft. Doch sind beide darin einig, dafs sie an ihr eigenes Glück nicht eher denken können, als bis ihre Freunde Jacobo und Servet gerettet sind. In ihrer rührenden Einfalt glaubt Margarita, Walter werde ihr aus Dankbarkeit keine Bitte abschlagen können, zumal er in der ersten Freude der Genesung — er hat Margaritas Haus als geheilt entlassen — freundlicheren Gefühlen zugänglich sein würde. Kurzentschlossen sendet sie daher Conrado zu Walter und läfst um eine Unterredung bitten. Kaum ist der Bräutigam gegangen, als Margarita's Dueña, die alte Berta, welche den Zweck von Conrado's Ausgang erfahren hat, ihre jugendliche Herrin umzustimmen und auf den Mifserfolg ihres Schrittes vorzubereiten sucht. Vergebens schildert sie Walters Charakter in den finstersten Farben, Margarita beharrt auf ihrer Zuversicht. Hierdurch gereizt, vergifst sich die Alte und verräth in Gegenwart Servets ein Geheimnis, das sie lange verschwiegen, sie erzählt, wie Walter vor Zeiten sein Weib getötet habe, als er es samt seinem Söhnchen Conrado in einer geheimen katholischen Kapelle entdeckte. Als Margarita verwundert aufhorcht, erzählt

Berta weiter, sie sei Walters Dienerin gewesen und sei nach der Herrin Tode mit dem Söhnchen geflohen. Die ganze Erzählung, die eigentümliche Betonung des Namens Conrado, und die auffallende Aufregung Berta's lassen in Margarita einen furchtbaren Verdacht aufsteigen. Sollte ihr Conrado vielleicht Walters Sohn sein!? Sie bestürmt Berta mit Fragen, die gute Alte verwirrt sich und bestätigt durch seltsame Widersprüche den Verdacht. Conrado, der nichts ahnt, weil er über die nähern Umstände seiner Geburt gänzlich in Unkenntnis ist, kann sich bei seiner Rückkehr das auffallende Erblassen seiner Braut nicht erklären und blickt fragend auf die Ärmste, welche in langem Kampfe zwischen Liebe und Grauen schwankt; endlich siegt die erstere, und in stürmischer Aufwallung wirft sie sich dem Geliebten an die Brust.

In demselben Augenblick erscheint Walter; aber weit entfernt davon, ihren Bitten Gehör zu schenken, ist er vielmehr fest entschlossen, sie selbst zur Entdeckung von Servet's Aufenthaltsort zu zwingen; denn Jacobo hat auf der Folterbank leise geflüstert: „Fürchte nichts, Margarita, ich werde nichts verraten." Als das tapfere Mädchen aber standhaft bleibt, droht er ihr mit derselben Folter, die Jacobo erduldete. Da kann Conrado nicht mehr an sich halten, er zieht sein Schwert und dringt auf das undankbare Ungeheuer ein, Walter setzt sich zur Wehr, und schon fallen die Hiebe hageldicht, als Servet plötzlich hereinstürzt und Walter leise zuraunt: „Es ist Dein Sohn." [1]) „Nein, nein!" ruft Walter, blind vor Wut. „Sieh den Beweis!" fährt Servet fort und holt Berta herbei. Ohnmächtig bricht der erschreckte Walter zusammen, gerade als Jacobo, der mit Margarita konfrontiert werden soll, unter scharfer Bewachung hereingeführt wird, doch hat er durch die jäh auf ihn einstürmende Unglücksnachricht einen Rückfall in seine Krankheit gethan. Er würde demselben erliegen, wenn nicht Jacobo, auf das Geheifs seines grofsmütigen Meisters helfend einspränge.

Im dritten Akte sehen wir Walter noch in seiner Ohnmacht liegen. Das Haus wird von den Calvinisten

---

[1]) Derselbe Effekt, wie in „Im Griffe des Schwertes."

scharf bewacht, so dafs sich keiner der Insassen durch Flucht retten kann. Servet und Jacobo, denen Berufspflicht und Menschenliebe höher gelten, als die Rücksicht auf das eigene Leben, stehen hilfbereit an dem Bette des Mannes, der sie mit einem einzigen Worte (daher der Titel: „Den Tod auf den Lippen“) zum qualvollsten Martertod verdammen kann, sobald er zur Besinnung kommt. Deshalb besteht Conrado auch fortwährend darauf, dafs die Ärzte den Kranken sich selbst überlassen sollen; denn er, der egoistische Liebhaber, kann sich nicht zu ihrer Geisteshöhe aufschwingen. Da eröffnet ihm Servet sein wahres Verhältnis zu dem Kranken und sucht ihm zu beweisen, dafs es seine Sohnespflicht sei, den Vater zu retten, selbst wenn dieser ihm sein Liebstes — Margarita — rauben sollte. Zuletzt fordert er ihn auf, selbst das Heilmittel zu reichen, das den Kranken der todähnlichen Erstarrung entreifsen soll. Conrado schwankt lange zwischen seiner Liebe und der verhafsten Pflicht, da entscheidet Margarita den Seelenstreit, indem sie ihres Geliebten Hand, die den Becher hält, an Walter's Lippen führt. In demselben Augenblick kommen einige Freunde des Kranken, um zu sehen, was er ausgerichtet hat, und ob Servet gefunden worden ist. Walter erwacht, und sein erstes Wort ist, dafs Margarita den Ketzer verborgen hält. Man durchsucht das Haus, Servet wird entdeckt und gebunden. Schon schickt man sich an, Margarita zugleich mit ihm in's Gefängnis abzuführen, da stürzt sich Conrado wutentbrannt auf die Wachen, um die Braut zu befreien, und wird von einer Hellebarde zum Tode verwundet. Da erst kommt Walter zum vollen Bewufstsein seiner Handlungsweise, die Vaterliebe erwacht in seinem verstockten Herzen — leider zu spät! Voller Verzweiflung klagt er sich an, dafs er schuld an dem Tode seines Sohnes sei und stürzt, wahnsinnig vor Schmerz, neben dem Sterbenden nieder, der unter herzzerreifsendem Wehegeschrei den Geist aufgiebt, als er sieht, wie Margarita zum sichern Tode abgeführt wird.

Nachdem wir uns durch den Wust von Verwicklungen, die den Inhalt dieses wenig einheitlichen Dramas bilden, hindurchgearbeitet haben, sehen wir unsere Ansicht, dafs es keineswegs des Dichters Zweck gewesen ist, Tendenz

zu machen, vollkommen bestätigt. Nichts hat dem Dichter ferner gelegen, als in katholischer Einseitigkeit gegen den verfolgungssüchtigen Calvinismus anzukämpfen, denn wenn auch im ganzen Verlaufe der Handlung von Folter und Hinrichtungen die Rede ist, so tritt die Schilderung der damaligen Zustände doch bedeutend gegen die Charakterisierung der Hauptperson Walter zurück. Gerade wie in „Heiligkeit oder Wahnsinn," die konsequente Durchführung des Charakters von Lorenzo die Hauptaufgabe bildet, der gegenüber alles andere nur dazu da ist, als Folie zu dienen, so auch hier. Echegaray wollte den Typus des strengen einseitig-engherzigen Puritaners schaffen, wie er uns in der Geschichte aller Religionen wieder begegnet. Und im gewissen Sinne ist es ihm auch, dank seiner grofsen Kunst gelungen, das Bild des ehrlichen, aber verblendeten Fanatikers konsequent zu zeichnen, und man glaube nur ja nicht, dafs er die Farben krafs aufgetragen habe. Der religiöse Fanatismus hat auf Menschen von geringer Begabung und von einseitiger, mittelmäfsiger Bildung zu allen Zeiten den verderblichsten Einflufs gehabt und oft die sanftesten Menschen aus mifsverstandenem Pflichtgefühl und falscher Begeisterung für die Ehre Gottes zu den gröfsten Schreckensmännern gewandelt. Auch Walter ist von Natur durchaus nicht grausam, auch er handelt im Pflichtgefühl und im Eifer für die gute Sache, der er sich als überzeugter Schwärmer gänzlich gewidmet hat. Dafs er durch sein starres einseitiges Festhalten an dem, was er einmal als recht erkannt hat, zu Grunde geht, ist wieder recht konsequent aus der Lebensauffassung Echegaray's, der wie wir gesehen haben, fast mit unheimlicher Ruhe und mit fatalistischer Überzeugungstreue zu zeigen liebt, dafs alles, was in seiner Art grofs und ausgezeichnet ist — denn liegt objektiv betrachtet nicht eine gewisse Gröfse und Charakterstärke in dem Gotteskämpfertum Walters? — zu Grunde gehen mufs.

Uns, die wir ein weicheres Gemüt besitzen, als der kühl abwägende, grausam-gerechte Spanier, mag es freilich oft bedünken, als wäre Walter unseres ganzen Abscheus würdig, aber Echegaray, der Objektive, scheint in seinen Dichtungen über so alltägliche Dinge, wie Schuld und Vergeltung erhaben zu sein, es fafst uns beinahe ein Grauen vor dieser kalt-strengen Natur.

Doch tröstet uns ein technischer Fehler, den Eche-

garay in diesem Drama gemacht, indem er mit dem Fortschreiten der Handlung mit sich selbst in Konflikt geriet, und sein Herz über die Forderungen des Verstandes und seiner streng berechnenden Kunst den Sieg davontrug. Im Anfange des Dramas hat er einheitlich vorgehen und streng echegaraisch den Charakter Walters zum Hauptvorwurf seiner Arbeit nehmen wollen, aber der freiheitsschwärmende Philosoph Echegaray, der überall für Humanität einzutreten pflegt, regte sich doch auch bei ihm, und so ging sein Interesse mehr und mehr auf Servet über, der nach der ursprünglichen Anlage des Stückes nur bestimmt war, durch Gegenüberstellung Walters Erscheinung in helleres Licht zu setzen. Aber auch der Charakter Servet's gelang ihm nicht ganz. Im Verlaufe der Arbeit geriet der Dichter mit dem Bühnentechniker in Zwiespalt, der einen zweiten Vertreter der Gegenpartei für nötig hielt, und so kam es, dafs sich Servet in zwei Personen spaltete, indem Jacobo viele Züge von seinem Meister erhielt. Erst beide zusammengenommen geben ein Bild von dem, was Echegaray hat sagen wollen.

Es unterliegt keinem Zweifel, dafs der Dichter darauf ausging, in der Doppelperson Servet-Jacobo alle Gedanken zu verkörpern, die seinem Ideal vom liberalen Denkerfürsten entsprechen; ja fast scheint es, als habe sich Echegaray in Servet selbst schildern wollen, und so mag es kommen, dafs uns dieser zuweilen unbestimmt und unklar erscheint, wie es ja auch der Dichter oft selbst ist und notwendig sein mufs bei all den Charaktergegensätzen, die sich in ihm vereinigt finden.

Selbstverständlich giebt Echegaray für deutsche Beurteiler auch noch aufser obigen Bemerkungen hinreichenden Anlafs zu einschränkenden Vorbehalten: so könnten wir wieder anfangen, von den bei Echegaray so oft gerügten Unwahrscheinlichkeiten zu sprechen; doch er schreibt ja für spanische Zuhörer, und er scheint auch wenig darnach zu fragen, ob ein kühleres, kritischeres Publikum seine Stücke unwahrscheinlich findet oder nicht; und in Spanien hat ja das effektvolle, an dramatischwirksamen Szenen so reiche Stück auch den grofsartigsten Beifall gefunden, und diese Thatsache mufs dem nationalen Dichter Lohn genug sein, da man bekanntlich nicht gut zwei Herren dienen kann.

Mit dem nächsten Drama gelang es Echegaray, zu dem Beifalle seiner Landsleute auch den des Auslandes zu erwerben, mit dem **„El gran Galeoto,“**[1]) der am Namenstag des Dichters, am 19. März 1881 in Szene ging. Doch war der Beifall im Ausland nur ein schwaches Echo des Jubelsturmes, den dieses Werk sogleich bei seinem ersten Erscheinen im Lande selbst erregte. War Echegaray's Ruhm auch durch die früheren Arbeiten schon gesichert, jetzt erst kam die wahre Volkstümlichkeit hinzu, die bewirkte, dafs der Name des Dichters überall genannt wurde, in Palast und Hütte, bei Gelehrten und Ungelehrten. Selbst wenn wir in Erwägung ziehen, dafs das dankbare spanische Publikum der Begeisterung leichter zugänglich ist, als das kritischere deutsche, so bleibt dem Erfolg doch noch genug auffallende Bedeutung. An dem Premierenabend wollte der Applaus kein Ende nehmen, der Enthusiasmus erreichte eine Höhe, die selbst in Spanien auffallen mufste, und was das bemerkenswerteste war, diesmal streckte auch die Kritik, die sonst so manches an Echegaray auszusetzen hatte, weil er seine Dramen allzu künstlich aufzubauen pflege, neidlos die Waffen, die Stimme des einzigen Gegners, des Kritikers Peregrin Garcia Cadena, der bei aller Anerkennung der grofsartigen Formschönheit des Werkes doch im Grundgedanken manches zu tadeln fand (s. S. 127), ward im allgemeinen Jubel übertönt. Der Erfolg dieses letzten Werkes warf mit einem Male auch einen neuen Glanz auf die früheren Erzeugnisse des Dichters, die jetzt plötzlich in ganz andrem Lichte erschienen, Echegaray wurde als der nationalste Dichter und der grösste der jetzt lebenden Dramatiker erklärt, ganze Lorbeerwälder wanderten bei den verschiedenen Wiederholungen auf die Bühne, man eröffnete in allen Zeitungen eine Subscription, von deren Ertrag eine Gesamtausgabe aller Echegaray'schen Dramen hergestellt werden sollte, — kurz unser Dichter vermochte sich kaum vor den von allen Seiten auf ihn eindringenden Ehrenbezeugungen zu retten. Und es war kein Strohfeuer der Begeisterung, das die Spanier ergriffen hatte, im Gegenteil, der Erfolg erwies sich als ein anhaltender, wie die Buchausgabe bezeugt, die es — in Spanien unerhört! — auf die achtzehnte Auflage gebracht hat.

---

[1]) El gran Galeoto, drama original en tres actos y en verso, precedido de un diálogo en prosa.

Auch noch andre kleine Züge sprachen für die Dauer und Echtheit des so plötzlich entstandenen Ruhmes, die Studenten Madrids brachten dem Gefeierten in corpore eine Ovation dar, und bei dem Calderonfeste (Calderon starb bekanntlich 25. Mai 1681), das in demselben Jahre gefeiert wurde, wurde Echegaray als „Calderon der Zweite“ proklamiert; ja auch die kleineren Bühnen Madrids wufsten von dem Ruhme des Dichters Nutzen zu ziehen; denn eine Parodie des Dramas, die bald nachher unter dem Titel „El Galeolito“ erschien, erwies sich als ein Zugstück ersten Ranges und vermag heute noch (unter vollen Häusern) sich neben dem Originale zu behaupten.

Wir wüfsten aus der Geschichte fremder Litteraturen nur wenige Beispiele von ähnlich wettergleich einschlagender Beifallswirkung aufzuzählen, höchstens dafs wir Beaumarchais' Barbier, Schiller's Räuber, Goethe's Götz zum Vergleiche heranziehen dürften.

Es fragt sich nun, verdient das Werk diesen rauschenden, anhaltenden Beifall? Auf diese Frage antworten wir am besten mit einer Inhaltsangabe, indem wir die kritischen Besprechungen, sowie die Schilderung der Streitigkeiten, die sich an Galeoto knüpfen, auf weiter unten verschieben.

Der Bankier Don Julian hat eine junge Frau Teodora; mit welcher er glücklich und zufrieden lebt. Ihre behagliche Häuslichkeit teilt der junge Dichter Ernesto, der beständiger Gast und Hausgenosse ist. Julian verdankt seine ganze gesellschaftliche Stellung und seinen gefestigten Reichtum Ernesto's Vater, der ihn einst in höchst kritischer Geschäftslage hilfbereit unterstützt hat. Was ist also natürlicher, als dafs er an dessen Sohn die Schuld seiner Dankbarkeit abtragen will, da ihm der Vater, der zu stolz war, seinem Freunde zu gestehen, dafs sich seine finanzielle Lage in den letzten Jahren sehr verschlechtert habe, keine Gelegenheit gab, seine Erkenntlichkeit zu beweisen? Sein ganzes Bestreben geht dahin, den jüngeren Mann zu bewegen, sich als Mitglied der Familie zu betrachten, und das Gefühl, als esse er fremdes Brot, zu überwinden, und so wird Julian nicht müde, seine Frau zu ermahnen, ihrerseits in schwesterlicher Sorge nach Kräften zur Behaglichkeit Ernesto's beizutragen. Dieser ménage à trois würde ein Bild des ungetrüb-

testen Glückes darstellen, wenn nicht Ernesto, der ein leidenschaftlicher Jüngling voll starren Ehrgefühls und Unbestechlichkeit des Urteils ist, sich dagegen sträubte, auf Kosten der Freunde zu leben, während er doch Beruf und Kraft in sich fühlt, als Schauspieldichter seinen Unterhalt erwerben zu können. Doch dieser innere Protest des stolzen Jünglings würde allein den häuslichen Frieden kaum gefährden, wenn nicht die „Welt“ dazu käme, und mit kritischen Argusaugen das sonderbare Verhältnis der Drei zu prüfen begänne. Sie wittert Unrat und beginnt, einstweilen sich noch auf bedeutsames Winken, Husten und Augenbrauenziehen beschränkend, die Aufmerksamkeit aller auf das anstöfsige (!) Verhältnis zu lenken. Obwohl Ernesto sich schon über das seltsame Gebahren der Leute im Stillen gewundert hat, so ist Julian in voller Unkenntnis über das Gerede; doch soll er bald gründlichst belehrt werden, und zwar durch seinen eigenen Bruder Don Severo und dessen Gattin Donna Mercedes. Die beiden würdigen Vertreter der freiwilligen Sitten-Schutzwächter sind fest entschlossen, den verblendeten Bruder und Schwager zu warnen, um so weiteres Ärgernis zu verhüten. Die Unterredung findet statt, doch der edle Julian, der nichts Unedles weder von seiner Frau noch von seinem Freunde vermuten mag, weist die Aufforderung seines Bruders, Ernesto aus dem Hause zu schicken, stolz zurück. Eine Folge hat die Unterredung doch, aber die entgegengesetzte: denn Julian, als müsse er den guten Jüngling für das ihm von andren zugefügte Unrecht entschädigen, sucht jetzt Ernesto für immer an das Haus zu fesseln: doch um den Stolzen nicht zu demütigen, bittet er ihn, als sein Sekretair zu fungieren. Zugleich ermahnt er seine Frau, ihre Freundlichkeit gegen Ernesto zu steigern; denn es würde ihn schmerzen, wenn sich der Sohn des Mannes, dem er alles verdanke, unglücklich fühlte. Um auch äufserlich zu zeigen, wie wenig ihn das Geschwätz der andern berührt, bittet er Ernesto in Gegenwart von Bruder und Schwägerin, Teodora zu Tische zu führen. Das Paar geht voraus, und in diesem Augenblicke will es Julian dünken, als seien die Blicke, welche dasselbe gegenseitig austauscht, doch gar zu feurig, und fast gegen seinen Willen

fühlt er sich zu dem Ausruf gezwungen: „O, wie das Geschwätz uns doch zu Herzen geht!“

Im zweiten Akte sehen wir Ernesto in einem ärmlichen Studierzimmer. Er hat endlich klar erkannt, was seine Pflicht ist, und dafs sein längeres Verweilen in Julians Hause Teodora für immer blofsstellen mufs. Doch nicht ohne Kampf ist er gegangen, er hat eingesehen, dafs sein Gefühl für Teodora, das er stets als unverfänglich und unschuldig zu betrachten gewohnt war, in Wirklichkeit ganz andrer Natur sei, und dafs also die Welt recht hat; lange schwankt er im Streit zwischen Pflicht und Ehrgefühl mit seiner schuldigen Liebe, die jetzt zu so mächtiger Leidenschaft emporlodert, dafs ihm nichts andres übrig bleibt, als Spanien zu verlassen. Monate lang hat er so seine Abreise verzögert, und als er nun ernstlich zum Fortgehen gerüstet ist, wird er durch einen Skandal zum Aufschub genötigt. In einem Kaffeehause sitzend, hat er gehört, wie Teodora's Name von einem übermütigen Cavalier, dem Conte Nebreda, in nicht mifszuverstehender Weise verunglimpft wurde, und einerseits voll Wut, andrerseits voll Freude, endlich einmal einen greifbaren Vertreter der Welt zu haben, die mit ihrem Geschwätz sein Lebensglück vernichtete, wirft er sich auf den Verleumder und versetzt ihm einen Schlag ins Gesicht. Ein Duell ist die Folge des Auftritts, und noch heute soll es in einem grofsen Saale über Ernesto's Wohnung ausgetragen werden. Ernesto ist der Verzweiflung nahe, nicht sowohl wegen des fast gewissen üblen Ausganges des Kampfes; denn sein Gegner ist einer der besten Fechter Madrids, auch nicht aus Bedauern, dafs nun sein grofses Drama: „Der grofse Galeoto,“ in welchem er die ungeheure Macht des Klatsches zu schildern gedenkt, unvollendet bleiben soll, sondern weil er an Teodora denken mufs. Ist er doch die unschuldige Ursache, dafs die Geliebte ins Gerede gekommen ist, und sieht nun kein Mittel, ihr zu helfen. In diesem Augenblicke wird ihm eine verschleierte Dame gemeldet, er entläfst schnell Pepito, den Sohn Severo's, der ihm wichtige Mitteilungen zu machen gekommen ist, und empfängt — Teodora! Sie hat von Ernesto's Duell und von seiner Abreise gehört, und in schwesterlicher Besorgnis, wie sie selbst

glaubt, in Wahrheit aber aus Angst um den Freund, eilt sie zu Ernesto, um das Duell zu hindern und ihn noch einmal zu sehen, ehe er geht. Ernesto zwingt sich fast mit übermenschlicher Gewalt, um seine Leidenschaft nicht zu verraten, aber gerade diese Zurückhaltung, und mancher halberstickte Ausruf sagen Teodora mehr, als eine lange Erklärung, sie wird plötzlich unruhig: denn mit einem Male ist sie sich ihres wahren Gefühls für den Jüngling klar geworden, der sie durch sein entsagungsvolles Kämpfen mit sich selbst zur Bewunderung zwingt. In ihrer Aufregung beklagt sie sich, dafs durch der bösen Welt Gerede sich so vieles geändert habe, ihr Mann sei ihr gegenüber kühler geworden, und sie fühle sich unglücklich. In diesem Augenblicke hört man Schritte. „Gehen Sie!“ „bittet Ernesto. „Es ist Julian!“ sagt Teodora stolz „aufgerichtet, „ich habe nichts Unrechtes gethan, wenn „ich hierher kam, um Abschied zu nehmen. Ich „bleibe! Julian vertraut mir und Ihnen. . . .“ „Aber „er ist nicht allein,“ ruft Ernesto. Mit einem Male erkennt Teodora die Zweideutigkeit ihrer Lage. Doch wohin fliehen? Das Zimmer hat nur einen Ausgang, und in ihrer Angst stürzt sie in Julians Schlafzimmer. Wie sie vermutete, ist es wirklich Julian, der, schwer verwundet, von Severo und einigen Freunden hereingeführt wird. Er hat durch Pepito von dem Duell erfahren, und treu der nationalen Auffassung der Familienehre, die es keinem Fremden erlaubt, des Hauses Schmach zu rächen, hat er ohne Vorwissen Ernesto's den Kampf ausgefochten. Man will nun den Kranken zu Ernesto's Bett führen. Dieser wehrt den Eintritt, doch im selben Augenblick stürzt Teodora, die von ihres Mannes Verwundung gehört hat, aus dem Alkoven. Julian, von furchtbarem Verdacht gequält, fällt bei ihrem Anblick in Ohnmacht.

Der dritte Akt spielt wiederum im Hause Julians, der auf seinem Sterbebette liegt. Er glaubt trotz der Szene in Ernesto's Zimmer noch fest an die Unschuld der beiden ihm so teuren Menschen. Während er im Nebenzimmer liegt, dringt Ernesto, der in der Zwischenzeit in einem zweiten Duell die Verwundung seines Wohlthäters durch den Tod des Conte Nebreda gerächt hat, fast mit Gewalt in den Salon; er ist in

solch verzweifelter Stimmung, dafs er Gewifsheit haben mufs über das Schicksal der beiden Gatten, von denen er vielleicht des einen Tod auf dem Gewissen hat, und der anderen Glück für immer vernichtete. Severo und Mercedes begegnen ihm mit beleidigender Verachtung. Doch zwingt sich Ernesto zur Ruhe und wendet sich an Teodora. Diese ist aber mittlerweile von ihren Verwandten bearbeitet und von der verbrecherischen Liebe Ernesto's überzeugt worden, und im Gefühle ihrer Pflicht verbietet sie dem jungen Manne ihr Haus, und als er stürmisch Julian zu sehen verlangt, stellt sie sich abwehrend vor die Thüre. Ernesto vermag es nicht, ohne ein freundliches Wort von der Freundin zu scheiden und beschwört sie in den flehendsten Ausdrücken um Erbarmen. Der Sterbende hat das Hin- und Herreden gehört, er nimmt seine letzten Kräfte zusammen und schleppt sich zur Thüre — und sieht Ernesto — zu Teodora's Füfsen. Die beiden suchen die Situation zu erklären und beteuern ihre Unschuld

„Seht Euch einander in die Augen rein und offen,
und ich will Euch glauben!“

ist die Antwort, die Julian giebt, und beide senken die Blicke. Julian glaubt genug zu wissen. Er zwingt sie beide vor sich auf die Kniee, verflucht und verwünscht sie auf gräfsliche Weise, und schlägt zuletzt in einem Anfall äufserster Wut, Ernesto ins Gesicht. In Verzweiflung wankt er auf sein Bett zurück. Aufser sich vor Erregung will Ernesto sich auf ihn werfen, aber das Gefühl seiner Schuld und der Gedanke an die von Julian empfangenen Wohlthaten halten ihn zurück. Teodora, aufs tiefste gekränkt, steht gleich einer Bildsäule, da tönt ein gellender Schrei aus dem Nebenzimmer, die Aufregung hat die Katastrophe beschleunigt, und die Eintretenden finden eine Leiche. Severo und Mercedes kennen nun keine Rücksichten mehr, sie verfluchen Teodora als die Mörderin ihres Gatten und jagen sie aus ihrem eigenen Heim. Da bricht auch die letzte Schranke, die das arme Weib zurückgehalten: mit herzzerreifsendem Schrei sinkt sie in Ernesto's Arme.

Mit dieser erschütternden Szene schliefst das ergreifende, grofsartige Stück, dessen wahren Wert die trockene Analyse niemals auch nur annähernd erraten lassen kann: will man die Meisterschöpfung würdigen, so mufs man das Original lesen, das an Formschönheit nach dem übereinstimmenden Urteil aller Kritiker sich getrost an die Seite aller klassischen Dramen stellen kann. v. Feilitzen schliefst seine Wiedergabe des Inhalts mit folgenden Worten: „Das Stück birgt eine tiefe psychologische Wahrheit, und man mufs zugeben, dafs sein Grundgedanke bewunderns-wert ist. Ein jeder, der solche im Leben häufig vorkommenden ménages à trois kennt, wird von dem interessanten Drama ergriffen werden. Die Intrigue ist nicht neu, aber Echegaray hat seinen Stoff von einem neuen, grofsartigen Gesichtspunkt aus behandelt. Zwar hat er, wie fast immer in seinen Dramen, um eine bestimmte Idee nach allen Seiten hin durchzuführen, hier und da zu wenig mit den Wahrscheinlichkeiten gerechnet und die Charakterzeichnung der Nebenpersonen manchmal vernachlässigt, dafür bietet er uns aber eine vortreffliche Exposition, eine ergreifende dramatische Entwicklung und grofsartige Konflikte."

Im Gegensatz zu „O locura, ó santidad," das in Prosa verfafst ist, ist Galeoto in Versen geschrieben, und zwar teils in gereimten, teils assonierenden Achtsilbernen (dem klassischen Versmafs). Aber Echegaray's glühende Begeisterung vermochte es nicht, sich in dieser regelmäfsigen Versform auszuatmen, und so finden wir an manchen Stellen, wo die Leidenschaft des Dialogs sich steigert, freiere, dithyrambengleiche Rhythmen angewandt, die das Stück geradezu als Kunstwerk erscheinen lassen; und was das auffallendste ist, der gewaltige sittlichstrenge Ernst der Handlung leidet nicht im geringsten durch diese freiere Form.

Dies bezeichnet eben die seltene Gröfse des originellen Dichters. Nicht zu den kleinsten Vorzügen des Dramas gehört auch das eigenartige **Vorspiel**, das verblüffend wirkt durch die auffallende Thatsache, dafs der Hauptheld des spätern Stückes, der jugendliche Dichterfeuerkopf, seine Absicht ankündigt, ein Drama zu schreiben, das er Galeoto nennen will, worauf denn sofort ein Trauerspiel „Galeoto" folgt, in welchem der Dichter die Macht des Klatsches, die er dichterisch darstellen wollte, in Wirklichkeit —

zu seinem eigenen Schaden — an sich selbst erlebt. Die Reden, die Ernesto in diesem Vorspiel führt, sind mit der schönste Ausdruck für den Sturm und den Drang in einem Dichterhirn, den wir je gelesen haben, und in ihrer knappen Lebendigkeit von hinreifsender Wirkung. Offenbar hat hier Echegaray Selbstempfundenes niedergeschrieben.

Wir können es uns daher nicht versagen, wenigstens Einzelnes, wenn auch ohne die energische Formschönheit des Originals zu verdeutschen.

Wie sich der Vorhang hebt, sitzt Ernesto allein in seinem Arbeitszimmer, mit Schreiben beschäftigt, plötzlich springt er auf, mit allen Zeichen des Unwillens: „Vergebens! Ich kämpfe gegen das Unmögliche . . . die Ideen sind da, sie brennen hinter meiner heifsen Stirne, ich fühle sie, ich sehe sie, als wenn sie von einem innern Lichte erhellt würden, und plötzlich beginnen sie zu leben, ich höre Stimmen, Schmerzensschreie, Liebesseufzer, Hohngelächter . . . . eine ganze Welt von Streit und Leidenschaft! . . . .

„Da brechen sie hervor aus der Finsternis, die mich umringt, und dies ist der Augenblick, sage ich mir, ich ergreife die Feder, mit gespanntem Ohr lausche ich in den leeren Raum hinein, mit zurückgehaltenem Atem beuge ich mich über das Papier . . . . ich will schreiben . . . . und in demselben Augenblick verschwindet alles.“ —

Weiter unten fährt er fort:

„Ich sehe Gemälde ohne Farben, Marmorbilder ohne Formen, ich höre wüstes Lärmen ohne Klang!“ . . . . Wie er so in höchst seltsamen Antithesen das Chaos seiner Vorstellungen schildert, tritt Julian auf, der aus dem Theater zurückkommt und sich nach dem Ergebnis seiner Arbeit erkundigen will. Auf die verzweifelte Antwort, dafs es nichts geworden sei, veranlafst er den Brausekopf, seine Gedanken zu äufsern. Der ruhig kühle Weltmann ist anfangs verblüfft, als ihm Ernesto mitteilt, dafs er ein Drama fix und fertig im Kopfe habe, dessen Aufführung aber wohl unmöglich sein dürfte, weil keine Bühne grofs genug wäre, die „Hauptperson“ zu fassen. Julian glaubt, der junge Mann phantasiere, aber er läfst sich doch herbei, die weitern Ausführungen anzuhören, obgleich sie immer widersinniger zu werden scheinen. Ernesto will ein

Drama schreiben, das „Alle Welt“ „jenes tausendköpfige Ungeheuer“ zur Hauptperson hat. Er will zeigen, wie „alle Welt an der Handlung teilnimmt. Ein Wort wird gesprochen, ein Blick wird gewechselt, ein Lächeln umspielt die Lippen, und das alles zusammen erzeugt die Handlung. Die Gesamtheit macht das Stück ohne Leidenschaft, ohne Hafs, ohne Bosheit, ganz gleichgiltig .... aber dieses unvorsichtige Wort, dieses verhängnisvolle Lächeln, dieser vielsagende Blick, sie genügen, um die Katastrophe herbeizuführen.“ .... u. s. w. —

Als nachher Julian den Worten des Freundes nur noch spöttisch zuhört, befestigt sich Ernesto's Entschlufs um so mehr; und kaum hat er seinen festen Vorsatz ausgesprochen, das Drama zu schreiben, da erscheint Teodora, die ihren Gemahl sucht. Nach kurzer Begrüfsung verläfst sie mit ihm das Zimmer, da Julian erklärt, man dürfe den Dichter nicht stören, der ein Drama schreiben wolle. Teodora will neugierig den Titel der Arbeit erfahren, doch Julian schneidet ihre Frage mit den komisch ernsten Worten ab: „Das sind Heimlichkeiten.“

In der vierten Szene, wo Ernesto wieder allein ist, ruft er aus: „Mag Julian sagen, was er will, ich schreibe das Werk!“ Nachdem er dann in herrlichen Worten die Nacht angerufen hat, in deren Dunkel man die Gedanken besser sähe, als in der Helle des Tages, da sich unter ihrem Schutze die Ideen gerade so konzentrieren, wie die Lichtstrahlen sich im Brennpunkte sammeln, fühlt er sich plötzlich, wie von einer Inspiration erfafst, und schaffensfreudig ruft er aus: „Nun habe ich auch den Titel! Sehe ich doch hier des florentinischen Sängers unsterbliches Werk! Nun sage ich im Italienischen, was ich im Spanischen weder zu schreiben, noch zu sagen wagte! Francesca und Paolo, möge Euere Liebe mir beistehen! Auf zum Werk! (Er setzt sich zum Schreiben.) Das Drama beginnt! Ich taufe es **„Der grosse Galeoto.“** (Während er schreibt, fällt der Vorhang.)

Erst im zweiten Akte erklärt Echegaray in dem Dialoge, den Ernesto und Pepito vor dem grofsen Duelle führen, warum er diesen, auch dem spanischen Publikum befremdlichen Titel gewählt habe. Er erinnert Pepito an die Episode aus Dante's Divina Commedia,[1]) wo Francesca da Rimini, und ihr Schwager Paolo bei dem Lesen des Buches „Galeotto“ ihre so lang verborgene Liebe zu einander entdecken.[2])

Paul Lindau, von dessen Galeotobearbeitung wir weiter unten reden werden, hat es für nötig gehalten, diese Anspielung auf Dante und die daraus folgende Wahl des Titels für unser Publikum verständlicher zu machen. Darum läfst er Ernesto schon im Vorspiel genau erklären, weshalb er sein Stück „der grofse Galeoto“ nenne, und zum bessern Verständnis seiner Ansicht ein längeres Gedicht vortragen, aus welchem wir folgende Strophen anführen wollen:

Es war ein sonniger Frühlingstag,
Die Luft war kühl und heiter,
Sie lasen das Buch von Lanzelot,
Dem tapferen Artusstreiter,

Der lächelnd dem Tode ins Auge geschaut,
Der kühnste unter den Rittern —
Als er vor seiner Königin stand,
Thät er erröten und zittern.

Doch für den blöden Lanzelot
Ein andrer war zur Stelle,
Der König Galeotto wars,
Ein gar gefäll'ger Geselle.

Nun wird weiter geschildert, wie Galeotto, der von Lanzelot besiegt und dennoch ungekränkt entlassen

---

[1]) Ma solo un punto fu quel che ci vinse
quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante;
Questi che mai da me non fia diviso.
La bocca mi baciò tutto tremente:
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi leggemmo avante.
Inferno Canto V. 132—138.

[2]) Auch in dem Drama „Wie es anfängt, und wie es endet“ findet sich eine Anspielung auf diese Stelle.

worden war, zum Dank hierfür dem schüchternen Lanzelot bei der Königin zu Hilfe kam:

Da ward er der freundliche Mittelsmann,
Da führt' er den Mund zum Munde.

Und als sie in Lanzelots Armen lag,
Die schönste der Königinnen,
Als sie dem König die Treue brach,
Schlich Galeotto von hinnen.

Nun verstehen wir, warum Ernesto Echegaray die böse, kuppelnde Welt des Klatsches „den grofsen Galeotto" nennt. Selten hat ein Dichter ein so glückliches Wort für eine heikle Sache gefunden, wie hier Echegaray, wir können uns daher auch nicht wundern, dafs el Galeoto eine sprichwörtliche Redensart wurde, die gänzlich in den spanischen Sprachgebrauch überging.

Nachdem wir so den Inhalt des Drama's und Vorspiels, sowie die Bedeutung des eigentümlichen Titels kennen gelernt haben, kommen wir zur Hauptsache: „Was will der Dichter eigentlich mit diesem Trauerspiel?" und diese Frage hat so viele Antworten gefunden, als es Fragesteller giebt. Dieses scheint auf den ersten Blick sonderbar, weil nach der Inhaltsangabe, wie wir sie oben gebracht haben, Grundidee und Gedankengang des Drama's ziemlich klar zu sein scheinen, und auch wohl klar und verständlich sein müssen; denn, wie erklären wir uns sonst den grofsartigen Erfolg in Spanien, wo doch in den Theatern auch nicht nur Philosophen, Kritiker und Juristen sitzen, die gewöhnt sind, tiefsinnigen Irrgängen der Psychologie nachzuspüren, sondern auch Gevatter Schneider und Handschuhmacher, die sich doch auch etwas bei den Vorgängen auf der Bühne denken müssen! Doch diese letztern Bemerkungen sind eigentlich eine Vorwegnahme des Spätern, da wir uns aus Mifsvergnügen darüber, dafs der Kritikerstreit über die Meisterwerke der grofsen Dichter und Künstler dem Laien jeden unbefangenen Kunstgenufs zu verbittern pflegt, verleiten liefsen, vorzueilen.

Zum Teil hat Echegaray ja dieses Geschick selbst verschuldet; denn sein „Galeoto" teilt mit allen Thesenstücken den Vorzug oder Fehler, — je nachdem wir es

bezeichnen wollen — dafs nach Art eines Gerichtsprozesses die einzelnen Parteien einander gegenübergestellt, die einzelnen Ansichten klar dargelegt werden, eine eigentliche Entscheidung aber nicht gefällt wird, sondern es dem Urteile des Publikums allein überlassen bleibt, aus den klargelegten Thesen seine Schlüsse zu ziehen. Ähnliche Bemerkungen machten wir schon bei dem Hauptwerke Echegaray's „O locura, ó santidad," wo uns der Dichter ja auch über das Schicksal von Lorenzo im Unklaren läfst. Unter solchen Umständen liegt es auf der Hand, dafs die Auffassung des Galeoto je nach dem Standpunkte, auf welchem der Erklärer oder Beurteiler steht, grundverschieden sein mufs. Wie wir schon bei der Besprechung von „O locura" etc. sahen, hat sich ein juristischer Litterator, Professor A. Grawein bemüht, die Tiefe des Echegarayschen Genius zu erforschen und versucht aus dem romantischen Dichter einen Moralisten und ethischen Philosophen von seltener Gründlichkeit zu machen. Dasselbe Bestreben finden wir auch bei Galeoto wieder. Im Jahre 1888 veröffentlichte Grawein in der „Vossischen"- und der „Münchener Allgemeinen Zeitung" eine „Galeotofragen" betitelte Untersuchung, die wegen ihrer von grofsem Scharfsinn und Gelehrsamkeit zeugenden gehaltvollen Gründlichkeit auf jeden denkenden Leser grofsen Eindruck machte. Bei der Lektüre seiner Ausführungen vergafs man ganz, dafs man es hier mit einem Manne zu thun hatte, der als gewiegter Jurist und rücksichtsloser Bewundrer des grofsen Meister Ihering, vielleicht zu viel Fremdes zu der Aufgabe, die doch rein litterarischer Natur war, mitbrachte; dazu liefs sich Grawein auch durch den zweiten Teil seiner Studie, die sich als eine Streitschrift gegen Lindau charakterisierte, beeinflussen, Behauptungen, die er in einer Schrift sine ira et studio weniger ernst aufgefafst hätte, schärfer zu betonen und gewichtiger auszusprechen, als sie es an und für sich verdienten. Wie gesagt, mochte man sich noch so sehr sträuben, Graweins Beweise schienen so schlagend und zwingend, dafs uns Echegaray plötzlich in einem ganz andren Lichte erschien, anstatt des phantasiebegabten Feuerkopfes, dem es in seinen Dichterwerken auf ein Paar Unwahrscheinlichkeiten mehr, oder weniger nicht ankommt, stand jetzt ein Ethiker von übertriebener Strenge vor uns, und ein Rechtsphilosoph, der sich Ihering als kongenialer Meister an die Seite stellen konnte. Doch hören wir

Grawein selbst. Er geht von dem schon S. 62 angeführten Buche Ihering's „der Zweck im Recht“ aus, und bespricht die dort niedergelegte Erklärung des Begriffes der guten Sitte. Er giebt seiner Verwunderung darüber Ausdruck, dafs fast zu gleicher Zeit ein Rechtsgelehrter und ein Dichter ganz unabhängig voneinander denselben Stoff behandeln und „die Macht der guten Sitte als moralische Prophylaxis“ darstellen. Dann beweist er, wie Echegaray's Helden sich im Kampfe mit der Macht der guten Sitte zum Trotz gegen die öffentliche Meinung verleiten lassen, dadurch eine Schuld auf sich laden und zuletzt als Schuldige zu Grunde gehen; denn zu Grunde gehen sowohl Ernesto, als Teodora. Nach dem Original kann es nämlich keinem Zweifel unterliegen, dafs Ernesto am folgenden Tage von Severo im Duell getötet wird (es läfst sich dies einerseits nach der spanischen Traditon der Familienehre erwarten, andrerseits deuten auch die schroffen Beleidigungen, welche die beiden sich in der letzten Szene zufügen auf ein Duell hin), — und ebenso unzweifelhaft ist Teodora's Los die — Verzweiflung. Nachdem Grawein so in der Einleitung im allgemeinen über seine Ansicht gesprochen hat, verteidigt er dieselbe durch einen Angriff auf Lindau, der, wie bekannt, 1886 eine deutsche Bearbeitung „Galeotto“ auf dem Theater zu Meiningen hatte aufführen lassen und, dem Geschmack des deutschen Publikums Rechnung tragend, sich manche Änderungen erlaubt hatte. Grawein führt als Thatsache an, dafs das Werk, welches in seiner spanischen Heimat wegen seiner sittlichen[1]) Gröfse allgemeinen Beifall gefunden habe, in Deutschland wegen seiner unmoralischen! Konsequenzen angefochten worden sei, so habe der bekannte Schweizer Publizist J. V. Widmann sogar ein satirisches Nachspiel[2]) zum Galeotto[3]) geschrieben, und ihm hätten sich viele Theaterreferenten angeschlossen. Und

---

[1]) Echegaray sagt in der Vorrede zur 18ten Auflage seines Galeoto: „Der ganzen Welt widme ich dieses Drama! Zuerst dem Publikum, welches mit tiefem Instinkt und mit hohem sittlichem Gefühl — con alto sentido moral — von Anfang an den Grundgedanken meines Werkes verstanden hat.“

[2]) Die erste Nacht, oder die letzten Konsequenzen. Satirisches Nachspiel zum „Galeotto“ von J. V. Widmann. 1888. Breslau.

[3]) Wenn wir das Echegarayische Werk anführen, gebrauchen wir die Schreibweise: „Galeoto,“ zum Unterschiede von Lindau, der die italienische Orthographie: „Galeotto“ annahm.

die Erklärung hierfür findet er in den Worten des Schweizer Schriftstellers: „entweder sind in Spanien die Zuschauer nicht so richtig beschaffen, wie bei uns, oder der spanische Dichter hat das Malheur gehabt, in die Hände eines nicht richtigen Bearbeiters zu fallen.“ Also Lindau hat nach Grawein das ganze Stück mifsverstanden, „anstatt, dafs der deutsche Galeotto zeigt, dafs der Bruch der guten Sitte mit dem moralischen Fall und mit dem Tode bezahlt wird, ist bei ihm nur geschildert, wie die böse Welt zwei Unschuldige schliefslich soweit bringt, dafs sie aus Verzweiflung schuldig werden.“ Diesen Unterschied zwischen Galeoto und Galeotto drückt Grawein dann noch anschaulich folgendermafsen aus: „Bei dem Lindau'schen Galeotto wird sich der Zuschauer, wenn er sich überhaupt ergreifen liefs, mit den Worten von seinem Sitze erheben: „Du mufst in Zukunft etwas vorsichtiger sein, bevor Du den Leumund eines andren schlecht machst.“ Eine sehr hausbackene und altbackene Moral! Wer aber aus dem echten Galeoto nach Hause geht, kann den gesunden Satz mit nach Hause nehmen, dafs die Medisance nur an jenen Leuten zum Kuppler — zum Galeoto wird —, die sich durch ihr eigenes Benehmen an der guten Sitte versündigt haben, und so wird ihn das Bewufstsein erheben, dafs in dieser scheinbar so üblen Welt sogar die bösen Zungen einen hohen sittlichen Beruf erfüllen.“

Halten wir hier einen Augenblick ein, und sehen wir erst später, inwiefern Lindau von Echegaray abweicht.

Alles, was Grawein dort vorbringt, klingt geradezu überzeugend, und dennoch fehlt uns der Glauben, und wahrscheinlich jedem Andern auch, der uns in der Lebensschilderung Echegaray's bis hierhin gefolgt ist. Grawein's Sätze sind zu schön, um wahr zu sein, und vielleicht wird keiner mehr über das, was er gedacht und gewollt haben soll, mehr erstaunt sein, als Echegaray selbst. Grawein's Deutelung ist wieder ein Beweis für den Satz, dafs man bei den Dingen gewöhnlich nicht sieht, was sie sind, sondern was man in sie hineinlegt. Im Grofsen und Ganzen enthalten seine Ausführungen viel Wahres, aber sie sind geeignet, uns ein ganz falsches Charakterbild von Echegaray zu geben. Wie uns der Dichter, nach alle dem, was er bis jetzt geschrieben hat, erscheint, überwiegt die Phantasie, und sein Gefühl beim dichterischen Schaffen um vieles die philosophische Seite seines Wesens und seinen

kühl berechnenden Verstand. Unserer Vermutung nach, hat Echegaray seiner pessimistischen Grundanschauung folgend, zeigen wollen, was er schon so oft gezeigt hat, nämlich dafs das Gemeine stets siegt, und dafs im Kampfe mit der Welt jeder idealistische Schwärmer zu Grunde geht. In seiner Resignation hat er zeigen wollen, wie die Welt in stetem Kampfe bemüht ist, alles zu nivellieren, dafs nach dem grofsen Gleichgewichtsgesetze der Natur die Welt das Strahlende zu schwärzen liebt, um es sich gleich zu machen. Die Bösen — denn das ist Echegaray die Welt, d. h. die Mehrzahl der Menschen — hassen jeden, der sich durch Edelsinn und Tugend über sie erhebt, und ruhen nicht eher, als bis sie ihn moralisch vernichtet, zu ihres Gleichen gewandelt und auf ihr Niveau herabgedrückt haben, oder falls ihnen das nicht gelingt, so suchen sie ihn durch Verleumdung herabzusetzen, oder sonst dem Untergange entgegenzuführen. Das Paar Ernesto, Teodora ist zu edel für diese Welt, drum arbeitet diese, um sie von ihrem hohen Piedestal herabzustürzen, was ihr auch gelingt; denn die Beiden gehen von dem Augenblicke an zu Grunde, wo ihre Liebe das Edle verliert und schuldig wird; der ganze weitere Verlauf der Handlung ist dann nichts andres, als die Schilderung der Strafe, die das Paar erleidet, weil es schwach genug war, im Kampfe gegen die Welt zu unterliegen. Nach dieser Richtung hin glaubten wir Grawein's Ansichten modifizieren zu müssen. Aber mit einer Änderung sind wir geneigt, alle Ausführungen des verehrten Czernowitzer Professors zu unterschreiben, wenn er als schuldigen Trotzkämpfer und Rebellen gegen die „gute Sitte“ den Hausherrn Julian bezeichnen will;[1]) denn er ist doch thatsächlich, der, der alle guten Warnungen in den Wind schlägt, und dem Gerede der Welt zum Trotz, vielleicht

---

[1]) Auf ihn passen die Worte der Donna Mercedes Akt I. Sc. VI.

„La moderna sociedad,
permiteme que te diga,
que la culpa que castiga
con mas saña y mas crueldad,
y en forma más rica y varia,
en la mujer y en el hombre,
es Teodora, y no te asombre,
la imprudencia temeraria.

auch aus allzugrofsem Selbstbewufstsein den Leuten zeigen will, dafs er über jede Furcht erhaben ist; genau betrachtet ist er doch der unwissende Galeotto, der durch seine Vertrauensseligkeit den Widerspruch der medisance immer mehr reizt, und dadurch die beiden jungen Leute erst recht zusammenbringt; — selbst aber den Tod erleidet . . . zur Strafe für seine leichtsinnige Verachtung der Warnungsstimmen der Welt.

Ich möchte auch gerne darüber Belehrung haben, inwiefern Ernesto es sein soll, der der Sitte trotzt? Flieht er doch, im Original sowohl wie bei Lindau, das Haus seines Wohlthäters, weil er eben dem bösen Gerede Rechnung trägt.

Dafs unsere Ansichten richtig sind, beweist auch v. Feilitzen, der nicht nur Galeoto in Madrid selbst gesehen hat, sondern auch den Dichter persönlich kennen lernte. Er sagt wörtlich: „Echegaray will zeigen, wie zwei Personen, die einander sympathisch sind, sich zu einander hingezogen fühlen. Sie sind durch eine unübersteigliche Mauer — Pflichtgefühl der Gattin auf Seiten der Einen — Ehrgefühl auf Seiten des Freundes — von einander geschieden, und lieben sich **rein und unschuldig**. Durch einen äufsern Anlafs wird dieses Verhältnis getrübt, in unserem Falle durch das Gerede der Welt, welche an ihr unschuldiges Verhältnis nicht glaubt und nicht eher ruht, als bis ihre Liebe wirklich schuldig wird, und sie so schliefslich einander in die Arme treibt . . . . womit die Tragödie fertig ist.“[1])

Doch kehren wir zu Grawein's Ausführungen zurück. Indem er im zweiten Teile seiner Untersuchung seine Angriffe gegen Lindau näher begründet, macht er zunächst Ausstellungen an der sprachlichen Form der deutschen Bearbeitung. Er macht Lindau den Vorwurf, die dichterische

---

[1]) Han vill visa, huru två personer, som dragits till hvarandra genom en inre sympati, men hvilka skiljas åt genom den oöfverstigliga mur, som en makas plikter och en väns hederskänsla bilda, älska hvarandra rent och oskyldigt, till defs att en yttre anledning, i vår tid världens förtal, som icke vill tro på deras oskyldiga förhållande, gör att deras kärlek verkligen blir brottslig, gör att de själfva upptäcka sin brottslighet, och slutligen kastar dem i armarne på hvarandra . . . . pa samma gång som Echegaray skapat en verklig tragedi.

Diktion gänzlich verflacht und verwischt zu haben, so dafs deren grofsartige Schönheit ganz verloren gegangen sei; (bekanntlich hat Lindau die Verse Echegaray's in Prosa aufgelöst). Dann rügt er einen noch viel gröfseren Fehler, indem er nachweist, dafs Lindau die ganze Idee des Drama's geändert habe, trotzdem er in seinem (schon S. 66 erwähnten) Widmungsbrief an Frau von Heldburg ausdrücklich erklärte, an der Idee des Stückes sei nichts geändert worden, sie sei die gleiche geblieben, ebenso wie die Szenenführung bis auf kleine Abweichungen dieselbe geblieben sei. Nun habe aber Lindau äufserlich zwar nur weniges geändert, aber dieses wenige, wozu er durch seine Verkennung der Idee gezwungen worden sei, sei von so einschneidender Wirkung gewesen, dafs dadurch das ganze Drama auf den Grund geschädigt worden. —

Nach unserer Inhaltsangabe sahen wir, dafs Ernesto im Vorspiel nur mit Julian in längeres Gespräch kommt, bei Lindau aber tritt Teodora (oder wie er sie nennt: Julia) zuerst in des Dichters Stube, und der fünfundzwanzigjährige Feuerkopf und die zwanzigjährige Frau eines hohen Vierzigers unterhalten sich um Mitternacht ohne Zeugen, von dem glücklichen Ausgange der Dante'schen Liebesgeschichte. Ernesto liest die ganze üppige Stelle und Teodora hört ruhig zu! „Das heifst doch die tugendhafte Unbefangenheit etwas weit getrieben." Im Original wird, wie oben gezeigt, diese Unterhaltung über die Liebesgeschichte Francesca's und Paolo's zwar nicht im Vorspiel, sondern im zweiten Akte, zwischen Pepito und Ernesto, also zwischen zwei Männern geführt. Auch sonst ist im Verlaufe des Lindau'schen Stückes das „sich unbewufst liebende" Liebespaar als höchst unschuldig, als idealistisch-schwärmerisch dargestellt, während im Original beide, namentlich aber Ernesto — vom zweiten Akt ab — deutlich als bewufste und demgemäfs schuldige Liebende[1]) charakterisiert werden. Dafs durch seine Auf-

[1]) Ein Beweis dafür ist, dass im Original Teodora nicht aus Angst um ihren Mann (wie bei Lindau) Ernesto's Wohnung aufsucht, sondern ausgesprochenermafsen aus Sorge um den Freund! . . . (Grawein)

„Auch die Sterbeszene spricht hierfür. Bei Lindau tritt Ernesto mit dem ganzen Mute der Unschuld vor den erzürnten Julian, der ihn mit dem Rufe: „Du lügst!" in das Gesicht schlägt. Bei Echegaray aber können sich die beiden Schuldbewufsten auf Julian's Geheifs nicht frei in's Gesicht schauen, und so trifft der Fluch zwei Schuldige; was viel weniger grausam ist, als bei der Lindauschen Darstellung." (Grawein.)

fassung Lindau gezwungen wurde, auch an den Nebenpersonen manches an der Charakterzeichnung zu ändern, wollen wir hier nur andeuten, da wir unmöglich Grawein's Erörterungen ausführlich wiedergeben können. Zum Schlufs scheint Grawein selbst eingesehen zu haben, dafs seine im Interesse der Sache gemachten Ausstellungen falsch verstanden, und als persönliche Gehässigkeiten aufgefasst werden könnten; denn er bemerkt ausdrücklich: „Zweifellos hat sich Paul Lindau ein hohes Verdienst erworben, dafs er weite Kreise des deutschen Publikums auf die spanische Galeottotragödie und dadurch unmittelbar auch auf ihren Verfasser José Echegaray zum erstenmal erfolgreich hingewiesen hat. Das Ansehen des deutschen Bearbeiters steht so hoch, dafs es für die aesthetische Kritik ein lohnendes Problem bildet, jene Stellen aufzusuchen, wo der zweite Dichter den ersten zu verbessern sich gezwungen glaubte, und zu fragen, ob er hiebei auch stets im Rechte war . . . .“

Sed audiatur et altera pars.

Zum Beweise, dafs die Akten über das, was Echegaray gewollt, noch lange nicht geschlossen sind, und dafs alles, was in einen Dichter, wenn auch oft mit dem Schein der zwingendsten Wahrheit hineininterpretiert wird, deshalb doch noch nicht wahr zu sein braucht, führen wir hier den schon früher genannten[1]) Madrider Kritiker Peregrin Garcia Cadena an, der den Galeoto anfeindete, „weil er die pessimistische Thesis des Moraliften, dafs die Ungerechtigkeit der Meinung, wie eine unentrinnbare Fatalität, die Tugend in ihre Netze einschliefse und sie auf die Bahn des Schlechten fortreifse, als falsch verwerfen müsse,“ er bezeichnete die Personen des Stückes als „personiifizierte Prämissen eines Vernunftschlusses, den ein Geist geschmiedet, der sich wohl mit seinen mächtigen Schwingen zu erheben vermöchte, wenn er nicht an die Spitzfindigkeit der Beweisführung angekettet erschiene!“ Er weifs also nichts „von dem Bruch der guten Sitte,“ er weifs nichts „von dem treuen Eckartberufe der bösen Zungen,“ den Grawein Echegaray unterlegt, sondern seine Auffassung, der Grundidee, die er bekämpfen zu müssen glaubt, wahrscheinlich, weil sie allen anderen Kritikern genehm zu sein schien (er ist ja der einzige Opponent in Madrid geblieben) nähert

[1]) S. S. 85.

sich der Lindau'schen Ansicht mehr als der Grawein'schen. Man vergleiche unsern Erklärungsversuch auf S. 98 und die Auffassung Feilitzens. Cadena sagt nichts gegen das Stück, sondern er ereifert sich (vielleicht mit Recht?) gegen die pessimistische Grundanschauung des Dichters, und er ist entrüstet, dafs seinem Volke ein solcher Pessimismus gefallen kann! sonst aber glaubt auch er, dafs Echegaray zeigen wollte, wie die Welt nicht eher ruht, als bis sie alles Edle auf die Bahn des Schlechten fortgerissen habe!

Merkwürdigerweise hat Lindau auch in Fastenrath, dem doch niemand die Kenntnis der spanischen Sprache und Litteratur sowie die Kenntnis des spanischen Volkscharakters und dessen Grundstimmung abstreiten wird — einen zustimmenden Eideshelfer gefunden. Er sagt: „Der deutche Bearbeiter hat wohl daran gethan, den Schauplatz dieses ganz modernen Stückes, das überall spielen kann, nach Deutschland[1]) zu verlegen; er hat der deutschen Bühnenpraxis entsprechend, kernige Prosa dem Vers vorgezogen und der Idee des spanischen Dichters zu ihrem Rechte verholfen, er hat selbst die Wirkung noch gesteigert, indem er viele, langgedehnte Szenen des Originals kürzte und während der Prolog des Spaniers den Zuschauer ganz im Unklaren darüber läfst, was der Titel Galeoto sagen will, macht der deutsche Bearbeiter den Zuhörer sofort damit bekannt."

Auffallender kann wohl kaum etwas sein, als diese Bemerkungen, die (obschon vor Graweins Untersuchung geschrieben) jeden Satz Grawein's umstofsen, was dieser tadelt, wird hier als richtig anerkannt und gelobt!?

Doch Fastenrath hat noch weitere Gesinnungsgenossen; unter ihnen Echegaray selbst. Lindau schreibt darüber in dem oft angezogenen Feuilleton: „Echegaray dem ich natürlich von den mir notwendig erscheinenden Änderungen seiner Dichtung Kenntnis gegeben habe, hat mir die Berechtigung dazu freudig zugestanden. . . . . Der ersten Vorstellung im deutschen Theater wohnte der grofse spanische Schauspieler und Galeotodarsteller Rafael Calvo

---

[1]) Um auch äufserlich zu zeigen, dafs er das Stück für das deutsche Publikum bearbeitet habe, liefs Lindau bei der Buchausgabe des Dramas, dasselbe in Deutschland spielen. Später von Seiten der Theaterpraktiker darauf aufmerksam gemacht, dafs der spanische Schauplatz sich besser eigene, versetzte er die Handlung wieder nach Spanien.

bei. Die Veränderungen befremdeten ihn natürlich auch im ersten Augenblick. Er sagte mir zwar einige sehr freundliche Worte darüber, aber ich mochte dies Lob, das ich für die Aufserung der Höflichkeit des fremden Gastes hielt, nicht überschätzen. Aus einem späteren Briefe von Echegaray, der seitdem mit Calvo gesprochen hatte, habe ich indessen ersehen, dafs Calvo in der That mit meiner Bearbeitung mehr als zufrieden gewesen ist und in diesem Sinne dem Dichter Bericht erstattet hat." .... Später haben auch noch andre spanische Schriftsteller Herrn P. Lindau ihren Dank dafür ausgesprochen, dafs er den Namen ihres berühmten Landsmanns in Deutschland bekannt gemacht habe.

Hören wir zum Schlusse noch einiges von Lindau's Gegenschrift: „Echegaray in Deutschland." Indem er dort Grawein's Ausführungen im allgemeinen als interessant und gehaltvoll anerkennt, meint er fortfahrend, Grawein befinde sich im Irrtum, wenn er glaube, er habe eine Übersetzung liefern wollen, er habe im Gegenteil mit bewufster Absicht eine Umänderung — selbstverständlich mit Echegaray's Einwilligung — eine selbständige Bearbeitung und Umdichtung herausgegeben. Nur aus Rücksicht auf den Geschmack des deutschen Publikums habe er die beiden Liebenden unschuldiger und reiner dargestellt, als sie es im Originale sind, wo sie durch das Gift der Verleumdung infiziert werden. „Ich glaubte" so fährt er fort, „und glaube es noch heute, dafs unser Publikum seine volle Teilnahme der Handlung und den an der Handlung betheiligten Charakteren nur dann in vollem Mafse schenken würde, wenn sie rein und unberührt blieben bis zum Abschlufse der Handlung! ...." Gegen diese Richtigstellung ist nichts einzuwenden, insofern sie denen, die des Nachweises bedürftig waren, zeigt, dafs Lindau nicht aus Ungeschick und Unkenntnis so gearbeitet hat, wie er that. Nachdem Lindau so gesprochen hat, müfsten seine Gegner eigentlich alle Angriffe auf ihn einstellen und höchstens das Publikum angreifen, dem zu Liebe Paul Lindau sich „versündigt" hat. Auch ein unparteiischer Beurteiler müfste sich eigentlich jedes entscheidenden Urteils enthalten, bis die Gegner Lindau's ihrerseits den Beweis erbracht haben, dafs der wörtlich, und womöglich metrisch übersetzte Echegaray'sche Galeoto unserem deutschen Geschmacke, das heifst dem Geschmacke

des grofsen, gebildeten Theaterpublikums — denn um dieses handelt es sich doch nur — mehr zusagt, als der bis jetzt erfolgreiche Lindau'sche Galeotto. Bis dahin hat es aber noch gute Weile. Zwar soll Professor Grawein mit einer Übersetzung der Echegarayischen Dramen beschäftigt sein; bis zu deren Vollendung wird also die Kritik gut daran thun, sich kräftesammelnder Waffenruhe zu erfreuen.

Bis hierher hatten wir, in dem Glauben, einstweilen abschliefsen zu können, geschrieben, als uns vor Kurzem ein kleines Buch in die Hände fiel: „Galeotto, Drama in vier Akten. Nach dem Spanischen des Don José Echegaray für die deutsche Bühne bearbeitet von Alexander Grawein. Czernowitz 1889.“ . . . .

Nun schien also der Fall eingetreten zu sein, in welchem die Waffenruhe der unparteiischen Kritik aufhören konnte, jetzt also konnte man hoffen, zu einem entscheidenden Urteile zu gelangen; denn vor uns lag ja zum ersten Male der echte Echegaray, dem deutschen Volke wortgetreu und in der Verssprache des Originals übermittelt! Doch es war Täuschung! Beim Blättern fand sich nur Prosa, also das, was Grawein an Lindau so sehr getadelt hatte, auch mit der wortgetreuen Wiedergabe haperte es, es zeigten sich manche Stellen, die dem Kenner des Originals fremd erschienen. Wir mufsten uns wirklich durch einen Blick auf das Titelblatt überzeugen, dafs es da thatsächlich „bearbeitet“ und nicht „übersetzt“ hiefs. Aber das hatte doch auch Lindau gethan, und eben dieses „Bearbeiten“ hatte Grawein doch mit solcher Entrüstung getadelt! Bei näherem Zusehen entdeckten wir ferner im Dialoge viele alte Bekannten, einzelne Passagen der Bearbeitung von 1889 hatten offenbar schon 1888 in der Vossischen Zeitung als Belege für die Angriffe auf Lindau einen Platz gefunden. Offenbar hatte also Grawein schon damals seine Bearbeitung fertig, oder wenigstens begonnen. Mufste da nicht ein böser Kritikus auf den Gedanken kommen, dafs die Angriffe auf Lindau nur dem Autorärger Graweins entsprungen waren, dafs der Berliner Kollege ihm zuvorgekommen sei? Andre, die weniger pessimistisch

denken, mufsten sie nicht auch die Prefsfehde Grawein's als Einführung und Empfehlung dessen eigener Arbeit ansehen?

Wir teilen diese Gedanken nicht, aber sie sind geäufsert worden, und deshalb können wir uns der Pflicht nicht entziehen, die beiden Bearbeitungen miteinander zu vergleichen; selbst auf die Gefahr hin, etwas ausführlich zu werden. Bedenken wir, mit welchem Pathos Herr Grawein auf Lindau einhieb, und vergegenwärtigen wir uns, wie sehr sein Vorgehen geeignet war, dem künstlerischen Ruhme Lindau's Abbruch zu thun — glaubt sich doch seit 1888 jeder Kritiker berufen, von Lindau als dem Verfasser der „leidigen“ Galeottobearbeitung zu sprechen! —, so erfordert es schon die Gerechtigkeit, zu prüfen, ob denn Grawein's Arbeit diesem wirklich das Recht gab, einen so grofsartigen, mannesmutigen Entrüstungssturm zu inszenieren.

Und um das Resultat unserer Untersuchung sofort vorwegzunehmen: Herr Grawein hatte dies Recht nicht.

Es sei uns gestattet, zur Begründung dieser Ansicht einzelne Stellen aus beiden Bearbeitungen nebeneinander zu rücken. . . . Gleich im Eingange sehen wir uns genötigt, Herrn Grawein zu widersprechen. Warum hat er das schöne Vorspiel in einen ersten Akt umgewandelt? War er dadurch nicht genötigt, Zusätze zu machen, die Szenenführung zu ändern, die Charaktere umzumodeln — alles Dinge, die an Lindau in teils gewichtiger, teils spöttischer Manier gerügt worden sind, und zwar von demselben Herrn Grawein? Hat ferner Herr Grawein an Lindau nicht getadelt, dafs er die Idee des Stückes verkannt habe? Nun sehen wir uns einmal den Grawein'schen zweiten Auftritt des ersten Aktes an. Pepito,[1] der zwar auch im Original gerade kein Muster von tugendstolzer Männlichkeit ist, erscheint hier als ein Gassenjunge im Frack, der höchst taktlos in platter, stellenweise sogar gemeiner Sprache den jungen Ernesto verhöhnt, weil er ihn für schuldig hält, und Grawein legt es geflissentlich darauf an, dafs Ernesto in dieser Szene (die weder bei Lindau, noch im Original vorkommt, sondern von Herrn Grawein eingefügt ist) als schuldig erscheint. Man sieht der Jurist Grawein ist von seiner spitzfindigen

---

[1]) Lindau hat bekanntlich andre Namen, aber um nicht weitläufig zu werden, nehmen wir die Echegaray'schen Benennungen.

Idee der „Prophylaxis der guten Sitte“ so durchdrungen, dafs er zwar konsequent vorgeht, sich aber in dieser rücksichtslosen Überkonsequenz um so geringfügige Dinge, wie Ideenverkehrung und Original-Veränderung nicht kümmert! Wir brauchen nicht noch einmal ausführlich darzustellen, dafs Echegaray das junge Paar als von unschuldiger Neigung erfafst hinstellt. Merkwürdig ist ferner, dafs Grawein gerade in dem Punkte am meisten sündigt, den er nicht müde wird, Lindau vorzurücken. Die Leser erinnern sich der Stelle: „Lindau hat die dichterische Diktion des Originals verflacht und verwischt, so dafs deren grofsartige Schönheit gänzlich verloren geht,“ und nun lese man, welche Sprache dieser feinfühlige Kritiker seinen eigenen Pepito sprechen läfst! Wie taktvoll beliebt ferner dieser Pepito seinem Freunde Ernesto gegenüber zu verfahren! Im Original und bei Lindau erklärt bekanntlich der Bankier Julian im Gespräche mit seiner Gattin, warum und seit wann Ernesto ihr Hausgenosse ist. Grawein aber setzt an dessen Stelle Pepito, der, als ihn die Damen im Theater nach Ernesto fragen, höchst freundschaftlich sagt: „Meine Gnädige, Ernesto's Vater hat meinem Onkel Julian vor Zeiten seine kaufmännische Ehre und sein ganzes Vermögen gerettet. Es ist also pure Dankbarkeit, wenn ihn mein Oheim zu sich ins Haus nahm; denn Ernesto's Vater ist vor einem Jahre gestorben, ohne ihm einen Kreuzer zu hinterlassen.“ Wohlbemerkt, die Taktlosigkeit dieser Bemerkung liegt nicht in deren Inhalt, sondern darin, dafs der Grawein'sche Pepito das alles seinem Freunde Ernesto selbst mit deutlichem Hohn wiederholt. Doch es soll noch schöner kommen. Bekanntlich hat Lindau die Erklärung des Galeottotitels in das Vorspiel verlegt, weshalb Grawein u. A. schrieb: „ich sehe mich genötigt, im Interesse des Spaniers und der Originaldichtung Einwände gegen die Lindau'sche Bearbeitung zu erheben.“ Dies hindert aber Herrn Grawein nicht, die Galeottoerklärung ebenfalls entgegen dem Original, anstatt in den zweiten Akt, in den ersten zu verlegen; nur ist er so konsequent, diese Erklärung, wie im Original, zwischen den beiden Männern Ernesto, Pepito, und nicht wie bei Lindau zwischen Ernesto und Teodora vor sich gehen zu lassen. Übrigens wollen wir nicht verschweigen, dafs die Lindau'sche Fassung viel poetischer wirkt, als die seines Gegners, in welcher die schnodderigen

Redensarten Pepito's den Leser höchst wirksam verstimmen. Man urteile selbst: Ernesto antwortet auf die Frage Pepito's, weshalb er die Schwatzbasen im Theater mit dem Galeottobuche vergleiche:

„Weshalb? Weil sie das Gift heimlich in zwei unschulidige Herzen senken. Damals war es ein kupplerisches Buch — Heute sind's die kupplerischen Zungen!"

Pepito (bei Seite): Der fängt bei Zeiten an, die Schuld auf Jemand Andren zu schieben." (Grawein.)

Doch ungleich liebenswürdigei zeigt sich Pepito etwas weiter unten, als Ernesto das Buch wieder in den Schrank stellen will.

Pepito: Halt! Du wirst den alten Schmöker brauchen. Noch heute. Meine schöne Tante mufs gleich aus dem Theater kommen. Ich habe sie mit Onkel Julian im Foyer gelassen. Er hatte mit einem Bankdirektor zu reden, über Aktien und dergleichen. Ihr Weg führt an dieser Thür vorüber. (Er hat sich abgehend der Seitenthür links genähert.) Die Geschichte der italienischen Gräfin wird meine Tante sicher interessieren. Vielleicht auch meinen Onkel Julian. Du kannst Ihnen die famose Stelle aus dem Dante noch heute vordeklamieren. Doch nein. Die Geschichte könnte Onkel Julian den Schlaf verderben. Lieber morgen früh, wenn er im Kontor sitzt. Da bist Du dann mit meiner schönen Tante ganz ungestört. etc. (Grawein.)

Es scheint uns unbegreiflich, wie der Grawein'sche Ernesto sich eine solche Verhöhnung gefallen lassen kann. Wie denkt sich Grawein eigentlich dessen Charakter? Ist Ernesto schuldig, so werden ihn solche deutliche Anspielungen doch erst recht reizen, und ist er unschuldig, und keine Puppe, sondern ein Mann und ein ritterlicher Spanier, so wird er eine so niederträchtige Beschimpfung einer von ihm verehrten Dame, wie sie in Pepito's Wort liegt, nimmer ungeahndet lassen dürfen! Aber bei Grawein steckt Ernesto alles ruhig ein. Man entgegne nicht, dafs der Eintritt Julian's Ernesto das Wort abschneidet, müfste dann aber nicht in den Bühnenanweisungen irgend ein Hinweis auf Ernesto's Entrüstung enthalten sein! Doch findet sich nichts dergleichen. Uns ist bei alledem nur

unerklärlich, wie ein Mann bei solchen Charakterentstellungen Andren noch Vorwürfe über unberechtigte Änderungen machen kann.

In ähnlicher Weise ist auch der Charakter Julian's im folgenden Auftritt umgemodelt. Derselbe ist mehr, als im Original, auf das Ernstphilisterhafte, Langweilige hinaus gearbeitet. Wie langweilig schläfrig mufs der Mann sein, der bei der Rückkehr von der Oper, wohin ihn eine schöne, junge Frau begleitet hat, nur zu sagen weifs, wie „prächtig ausgeschlafen er sei“ [1]) und wie gebildet mufs er sein, wenn er sich in Aufserungen, wie „ich bin ein „Geschäftsknopf!“ „Mäuler stopfen,“ „Du sollst mir schanzen“ u. s. w. bewegt. Da wir gerade beim Kapitel: Sprache angelangt sind, wollen wir noch einige Proben angeben, zum Beweise dessen, wie Grawein seinerseits der Echegaray'schen Sprachschönheit gerecht geworden ist. Wir finden so im ersten Akte Konstruktionen, wie „vergessen auf,“ Redensarten, wie „beiläufig ahnen“ u. s. w. Julian sagt: „komm auf die Jagd, um ein Paar fette Hühner umzubringen, anstatt ein Paar magere [2]) Theaterhelden.“ Theodora nennt sich Ernesto's „alte Pflegemutter, die er allein in die Oper flattern [3]) läfst,“ daneben finden sich „Lästerzungen, die auf den Pranger gestellt werden“ u. s. w.

Ehe wir weiter gehen, müssen wir nochmals auf die Szene der Galeototitelerklärung zurückkommen. Wie wir schon S. 101 gesagt, findet Grawein die von Lindau gewählte Form, dafs sich ein fünfundzwanzigjähriger Brausekopf und eine zwanzigjährige Doña um Mitternacht über Dante unterhalten, anstöfsig und unmöglich. Hieran anknüpfend wollen wir ein für allemal, um uns spätere Wiederholungen zu ersparen, den Grundirrtum Grawein's in der Auffassung der Lindau'schen Bearbeitung feststellen. Grawein denkt sich in einem künstlichen Fanatismus der Übertragungstreue — den er wohlbemerkt nur zeigt, wenn es an Lindau herumzumäkeln gilt — als Romane; ja er geberdet sich spanischer, als die Spanier. Nach ihm sind spanische Männer und Frauen so glutvoll, so heifsblütig, dafs ein harmloser Verkehr unter den beiden Geschlechtern

---

[1]) Fehlt im Original.

[2]) Die Adjektiva sind Grawein'sche Freiheiten.

[3]) Fehlt im Original.

völlig undenkbar ist — oder ist Herr Grawein vielleicht so sehr Misogyn, dafs er von Frauen nur Schlechtes denkt? Ganz im Gegensatze hiezu ist Lindau ganz Germane. Lindau, von dem Erfahrungssatze ausgehend, dafs unser Publikum nur Gestalten sehen will, für dessen Fühlen und Denken es Verständnis hat, leiht der Spanierin, ohne ihr jedoch im Vergleich zum Original zu viel Zwang anzuthun, so viel deutsches Empfinden, dafs Teodora aufhört, uns fremd zu sein. Hiermit fällt auch aller seichter Spott darüber, dafs Lindau diese Teodora (anfangs in Übereinstimmung mit Echegaray) in unschuldiger Sicherheit neben Ernesto dahinleben läfst, auf den Spötter selbst zurück. Herr Grawein scheint wenig Frauenkenner zu sein, (das beweist auch eine spätere Stelle S. 113 recht deutlich) wenn er an dem Zwiegespräch zur Nachtzeit Anstofs nimmt. Für ihn scheinen die glücklichen Frauen nicht zu existieren, denen liebende Sorge ein Leben lang jeden Hauch der schmutzigen Welt fern gehalten. Herr Grawein scheint auch nicht zu wissen, dafs solche Frauen mit ihrer naiven Unschuld selbst den Frechsten entwaffnen. Und in unserem Falle ist es durchaus nichts Schreckliches, wenn eine Frau mit einem Jüngling allein zusammen plaudert, der quasi Adoptivsohn ihres Gatten und länger als ein Jahr ihr Hausgenosse ist! Grawein möge doch in seiner Arbeit III. Akt, 2. Auftritt nachlesen, was Julian sagt. Es ist uns ganz aus der Seele geschrieben:

> „Wenn stets derselbe junge Mann an der Seite einer schönen Frau zu sehen ist, ist das schon Grund genug, etwas Unrechtes zu denken? Ist denn die sogenannte Liebe in dieser schmutzigen Welt das einzige Band, das zwischen einem Mann und einer Frau bestehen kann? . . . .“

Um zum Ausgangspunkte zurückzukommen, halten wir den Unterschied fest, dafs Grawein sich als Romane fühlt, während Lindau germanisch denkt. Nun geht Grawein, der Deutsche, in seiner Romano-manie, aber weiter, als selbst der Romane Echegaray; denn während im Original Teodora noch im Anfange des Dramas als die Unbefangene hingestellt wird, zeigt sie bei Grawein gleich in der ersten Szene des zweiten Aktes (also dem ersten Akte des Originals) alle Qualen des schuldbeladenen Gewissens. Bei Echegaray und bei Lindau zum Beispiel bleibt Teodora ganz ruhig und unbefangen, als ihr Gatte das Gespräch

auf Ernesto's Zukunft bringt, bei Grawein aber stutzt sie und gerät in die peinlichste Verlegenheit.[1]) Auch später, als Julian die beiden jungen Leute allein läfst, während er im Nebenzimmer einen Brief schreibt, entwickelt sich bei Grawein ein Chassez croisez des verlegenen Ausweichens, wie es sich weder bei Lindau, noch bei Echegaray findet; infolgedessen wirkt das Hinzutreten der beiden Sittenwächter Severo und Mercedes fast abstofsend, wie ein Ertappen — während bei Lindau, namentlich, wenn dieser Auftritt so zart gespielt wird, wie im „Deutschen Theater," die Gehässigkeit der beiden Klatschbasen auf diese selbst zurückfällt, und die rührende Unbefangenheit der beiden Verdächtigen um so schöner hervortritt. —

Der folgende Auftritt stellt sich bei Grawein — gegen den gleichen bei Lindau gehalten — als eine Vergröberung dar.[2]) Severo entpuppt sich hier als der würdige Vater eines würdigen Sohnes. Wie reizend ist seine feine Frage beim Eintreten: „Habt ihr die Schwefelhölzer verlegt, weil Du und Dein Hauspoet (!) Euch mit dem Monde begnügt?[3]) und wie gebildet ist nicht seine Antwort auf die Bemerkung seiner Frau: „Er (Ernesto) hat geweint." — „Um so schlimmer! Nur bei Verliebten sind die Thränen um einen Pappenstiel! zu haben."[4])

In ähnlicher Weise könnten wir auch über den sechsten Auftritt manche Ausstellungen machen, doch es genüge, wenn wir hiermit feststellen, dafs Lindau die Unterredung zwischen Mercedes und Teodora, wo letztere durch superkluge Gewissenreden zur Vernunft gebracht werden soll, viel vornehmer gestaltet hat, als Grawein. Im nächsten Auftritt kommen Severo und Julian, die ihrerseits über dasselbe Thema gesprochen haben, wie die beiden Damen, zum Salon zurück, und nun fügt Grawein, um das böse Gewissen Teodora's anzudeuten, eine Stelle hinzu. Er läfst, während bei Lindau Ernesto erst mit Pepito zusammen

---

[1]) Grawein hat dieses durch sehr viele Anmerkungen angedeutet, die aber im Original nicht vorkommen.

[2]) Im Original sagt Ernesto zu Theodora: Ah que buenos son Ustedes! „Wie gut Sie beide sind!" Dies giebt Herr Grawein also: „Ich kann keine Stunde länger in diesem Hause bleiben!"

[3]) fehlt im Original.

[4]) So übersetzt Grawein die schöne Stelle! Su color es encendido — y parece haber llorado — De niño y de enamorado — se llóra sólo en la vida!"

kommt, denselben jetzt schon gleich hinter den alten Herren eintreten. Bei seinem Anblick will Teodora sich entfernen, worauf Julian vor sie hintritt mit den beinahe plumpen Worten: „Warum fliehst Du, wenn er kommt?“[1]) Lindau hat die erste Eifersuchtsregung viel feiner dargestellt, bei ihm äufsert sie sich nicht Teodora gegenüber, sondern gegenüber Ernesto. Dieser kommt mit Pepito im folgenden Auftritt zum Salon:

Ernesto: (an Julian herantretend) leise, teilnahmsvoll) Was fehlt Teodora?
Julian: (kurz) Was soll ihr fehlen?
Ernesto: (wie früher) Sie sieht blafs, verweint und verstört aus.
Julian: (wie oben) Aber so kümmere Dich doch nicht so auffällig um meine Frau, dazu bin ich da.
Ernesto: (bei Seite tretend) mit schwermütigem Lächeln) Aha, es hat schon gewirkt.“

Obschon diese Fassung dem Urtext näher steht, hat sie der Original-Fanatiker Grawein nicht beliebt. Man hat fast immer bei solchen Veränderungen das Gefühl, als traue Grawein seinem Publikum nicht die Fähigkeit zu, zwischen den Zeilen zu lesen, und müsse er durch ungeschickt angebrachte Wegweiser dafür sorgen, dafs die Zuschauer das Ziel der Handlung nicht aus dem Gesicht verlieren, als da ist: Die moralische Belehrung, dafs die bösen Zungen den gottgewollten Beruf haben, das Schlechte als solches zu brandmarken, damit die Gleichgiltigen einen heilsamen Schreck erhalten, der sie auf den Weg der Tugend bannt! Aus diesem Graweinschen Grundgedanken heraus ist auch das Ende des Aktes wieder so verdeutlicht, dafs er plump wird, und Julian gröber, als grob, hingestellt wird. Wie schon bei der Inhaltsangabe mitgeteilt, geleitet Ernesto Teodora beim Aktschlufs auf Ersuchen des Hausherrn zu Tische. Severo, der mit Julian folgt, zischt höhnisch: „Das hast Du gut gemacht!“ und nun will es Julian scheinen, als ob die Blicke, die das Paar mit einander austauscht, doch gar zu feurig seien, und fast gegen seinen Willen entfährt ihm im Abgehen der Seufzer: „Ha, wie

[1]) Fehlt im Original. Dort heifst es nur M: Silencio, que viene Ernesto! Teodora (ap) Que verguenza — si el supiera! „Ich verging vor Scham — wenn er wüfste!“ Von Entfernen ist keine Rede, nur, dafs Teodora das Haupt senkt, und von Julian scharf betrachtet wird.

uns das Geschwätz doch zu Herzen geht!“ Wer Friedmann in dieser Szene gesehen hat, weifs, wie wirksam er diese fein angedeutete Eifersucht zum Ausdruck brachte. Anstatt dessen bietet uns Grawein einen geradezu widerwärtig peinlichen Auftritt.

Julian: (bleibt mit Mercedes nach einigen Schritten stehen.) Die Hausfrau geht voran. (Er wendet sich um.)

Teodora: (verwirrt zu Ernesto, der ihr noch immer seinen Arm nicht bietet) Ernesto!

Julian: (kommt ohne Mercedes wieder vor.) *Was hast Du zu flüstern?* (Grawein'sche Erfindung!)

Teodora: (verletzt) Nur seinen Namen. (Zu Ernesto) Ernesto!

Ernesto: (reicht ihr seinen Arm und führt sie zu dem Entree zu ab.)

Julian: (blickt ihnen mit gespannter Miene nach) etc.

Wir kommen nun zum dritten (resp. zweiten) Akte, dessen erste Szenen, wo Julian und Severo das ärmliche Stübchen des freiwillig verbannten Ernesto aufsuchen, bei Lindau so rührend wirken. Bei Grawein aber wird die Selbstanklage Julians durch allerlei Kleinigkeiten, schlechten, banalen Dialog u. s. w. zum Schaden der poetischen Wirkung sehr beeinträchtigt. Da heifst es zum Beispiel in der Antwort des Dieners: „Der Herr ist noch nicht lange bei uns zu Miete. Ich kenne seinen Brauch noch nicht.“ Als Severo sagt: „an den Stühlen braucht man nicht lange zu zählen,“ antwortet Julian, „*desto länger an* den Menschen, die sich durch Verleumdung irre führen lassen.“ Später sagt Severo in einem hübschen Bilde: „Die bösen *Zungen* haben das Recht, die *Achseln* zu zucken“ (wie wir oben gesehen haben, werden *Zungen* an den *Pranger* gestellt,“ an einer andern Stelle „spielen sie *Rollen*“). Am Ende des Auftritt's heifst es: „Und diese Zungen werden auch *scharf* genug sein, um den Knoten zu *zerschneiden*. (Im letzten Auftritt des letzten Aktes wird den *Zungen* sogar ein Spiegel vor die Augen

gehalten). Das nennt man Echegaray'sche Sprachschönheit: Man wende nicht ein, dafs wir kleinlich sind. Wenn Herr Grawein Lindau, dessen Sprach- und Stilschönheit bisher noch kein Kritiker zu tadeln versucht hat, Sprachschnitzer und Übersetzungsfehler nachzuweisen beliebt, und ganze Sätze abdruckt, so ist es nach dem Grundsatze: „Gleiches Recht für alle," doch auch gestattet, bei Herrn Grawein nachzufragen. Zum Schlusse wollen wir ihrer Schönheit wegen noch folgende Stelle anführen:

> Julian erwiedert auf die Frage Severo's, warum er die Abreise Ernesto's hindern wolle: „Und ich soll hier in Madrid Teodora unter den Augen bleiben — als undankbarer miserabler Patron — Du hast vergessen, dafs ein Mensch, den eine Frau verachtet, wohl mit der Zeit zu ihrem Geliebten avancieren kann, doch der eigene Mann ist für ewig infam kassiert." (Die soldatische Bildersprache ist Graweinsches Verdienst.)

Doch gehen wir weiter. Im dritten Auftritt paradiert der Grawein'sche Pepito wieder in seiner ganzen Häfslichkeit. Bei Lindau erscheint er als dummer, gutmütiger Tropf, der gedankenlos im Trofs der Gesellschaft mitläuft, aber er zeigt doch auch, aufser der äufsern Eleganz, den Ton und die Sprache der Gesellschaft, bei Grawein aber fehlt ihm dieser Milderungsgrund; er spricht so platt, so banal, als habe er selbst eine äufserliche Erziehung niemals gekannt. Man lese nur nach, wie er die Vorgeschichte des Duells im Kaffeehause schildert:

> . . . . „so ungefähr sagte er, und zuletzt safs ihm die Ohrfeige auf der Backe . . . . Leute gehen und kommen, faule Füfse,[1] aber flinke Zungen (nominativus absolutus! A. d. S.) . . . . auch das kleinste Würmlein Ehre (man denke!) mufs auf das Tapet. . . . . Mitten im Saale steht der Generalseziertisch aufgerichtet. Jede abgeschnittene Frauenehre wird mit einem frischen Glase gefeiert. In vier flotten Strichen ist auch der beste Ruf in kleinen Stücken und wird mit dem Kehricht auf den Hof getragen. . . ."

Es folgt der Monolog Pepito's, in welchem sich dieser als ein Sündergreis vorstellt, der überhaupt an nichts Edles

[1]) Original: mano larga y lengua lista!

glaubt. Als die beiden Alten fortgegangen sind, sagt der Lindau'sche Pepito:

„Da habe ich wieder einmal etwas Schönes angerichtet! . . . . Eine verwünschte Geschichte . . . . Ich für meinen Teil glaube ja nichts Böses, ich kenne Teodora, und ich kenne Ernesto, aber die Welt sagt . . . .“ u. s. w.

Bei Grawein heifst es hingegen, zwar im Gedankengang näher dem Original, aber im Ton gröber:

„Es war der blanke[1]) Wahnsinn, die Beiden unter das gleiche Dach zu bringen. Eine junge Frau, schön wie die Sonne, und diesen Ernesto mit einem Herzen so heifs wie die Hölle. Er schwört freilich, dafs an der ganzen Sache kein wahres Wort sei — eine reine Neigung. Doch ich für meinen Teil habe kein rechtes Vertrauen in diese Bruder- und Schwesterschaft, zumal, wenn die zwei Geschwister so verwünscht jung sind und von so ganz verschiedenen Eltern abstammen,“ und so geht es fort in undramatischer Länge. Nachher wird Pepito auch noch bilderwitzig:

„Wieviel heifse Seufzer mag dieser Plafond verschluckt haben!“

Im folgenden (fünften) Auftritt bringt sich Grawein wieder um den schönsten Effekt. Bekanntlich bringt Echegaray erst hier die Erklärung des Galeottotitels, und Lindau, obwohl er zum bessern Verständnis schon im Vorspiel die Erklärung vorwegnahm, nimmt sie hier doch noch einmal auf, während Grawein sie streicht. Ich sehe gerade in dieser zweimaligen Anwendung des Galeottomotivs eine feine Steigerung des Effekts und eine, der Absicht Echegaray's entsprechende, künstlerische Vertiefung des Stücks. Der Lindau-Ernesto ist im Vorspiel noch unbefangen und steht dem Galeotto, d. h. der Verleumdung noch abstrakt gegenüber, — nach der Forderung zum Zweikampf aber, wo er einen greifbaren Vertreter der klatschsüchtigen Welt, unter deren Verfolgung er monatelang gelitten, vor sich hat, da ist der Zeitpunkt für eine Galeottophilippika gekommen, um so mehr, als der Dichterjüngling nun bedauern mufs, aus dem Leben zu scheiden, — der schlechte Ausgang des Duells ist ihm ja unzweifelhaft; — denn welch grofsartiges Drama wird er jetzt schreiben können, wo er

[1]) I. 2. spricht Pepito ähnlich von blankem! Somnambulismus.

seinen Stoff durch eigenes Erleben so vollkommen beherrscht! Grawein konnte aber diese Philippika hier nicht brauchen, da es ihm darauf ankam, Ernesto gleich bei Beginn des Drama's als schuldig hinzustellen, so mufste er ihn nach dem Grundsatze qui s'excuse, s'accuse schon im Beginn alle die bitteren Auslassungen gegen die kupplerische Welt machen lassen. Ob er dann aber noch das Recht hat, Lindau wegen Szenenänderung anzuklagen, ist eine andere Frage.

Im nächsten Auftritt — Besuch Theodora's bei Ernesto — gehen beide Bearbeiter — entsprechend ihrer entgegengesetzten Auffassung — wieder sehr weit auseinander, aber wir müfsten oft Gesagtes wiederholen, wenn wir auf's Einzelne näher eingingen. Eine Stelle wollen wir jedoch anführen, die geeignet ist, bei schlechter Darstellung die Spottlust des Zuschauers hervorzurufen. Im Augenblick der höchsten Aufregung fällt nämlich Ernesto auf Höflichkeitsphrasen:

> Ernesto (blickt auf die Uhr): „Es ist die höchste Zeit. Sie müssen schon hinauf sein," (nämlich sein Gegner und die Duellzeugen. Er horcht nach oben.) „Ja, ich höre Schritte." (Zu Teodora): „Meine Gnädige, — Sie verzeihen — ich werde erwartet. . . ."

Diese Anrede mufs um so komischer wirken, als Ernesto Teodora sonst immer mit dem Vornamen anredet.

Wir kommen nun zum letzten Akt, der bei Lindau so ergreifend wirkt. In der Grawein'schen Auffassung läfst aber Pepito eine ernste Stimmung gar nicht aufkommen. Gleich im Anfang tritt er also auf:

> „Armer Julian, dein Leben steht auf der Messerschneide — und wie es auch ausgeht, ein Tod ist dir gewifs. Deine Ehre geht in dieser Stunde in allen Strafsen in Rauch auf! So lange hat dieser Ernesto an seinem Drama herumgedichtet, bis

endlich das Trauerspiel im Hause selber fertig ist.“

Und so geht es weiter im ganzen Akt; immer verdirbt Pepito die Stimmung. Nachdem er in höchst geistreicher Weise über Teodora gewitzelt hat, entpuppt er sich auch noch als lächerlicher Feigling, als Ernesto kommt:

Pepito (wendet sich gemessen um): Don Ernesto, ich habe mit Ihnen (er betont dieses Wort) zu reden.

Ernesto: Mit mir? (Er besinnt sich.) Ach so . . . . Ich stehe zu Ihrer Verfügung. (Er hat Pepito's Wort als Herausforderung aufgefafst.)

Pepito (erschrocken über Ernesto's Mifsverständnis): Pardon! Sie haben . . . . Du hast mich falsch verstanden. Ich wollte Dich blofs fragen (er sucht nach einem Vorwand) richtig — ob Du und Conte Nebreda — (er blickt erschrocken auf Ernesto) wahrhaftig Deine Rechte blutet . . . . . (Nach dem Original entstellt; von Herausforderung keine Rede.)

Man vergleiche damit, was Lindau schreibt. Nach dem herzbewegenden Appell Ernesto's, nicht an ihm zu zweifeln, sagt

Pepito: „Nicht umsonst haben Sie meine Jugend angerufen, ich glaube Ihnen, aber Andere glauben Ihnen nicht; die Welt denkt . . . . denkt und spricht, wie Conte Nebreda —“

Ernesto: „Dem habe ich fürs Erste den Mund gestopft.“

Weitere Verschiedenheiten kommen nun fast in jeder Zeile. Als Ernesto darauf besteht, Julian zu sehen, sagt die Lindau'sche Mercedes „Unmöglich,“ die Grawein'sche aber „Unverschämt!“ u. s. w. Der Rest des Auftritts, der von Lindau dem deutschen Geschmack entsprechend dramatisch straffer zusammengefafst worden ist — was Fastenrath bekanntlich billigt — ist bei Grawein in geradezu störender Weise breit gehalten. Bei Lindau folgt auf Ernesto's Erklärung, dafs er Nebreda getötet hat, und die daran geknüpfte Klage über sein Mifsgeschick sofort die Unterbrechung durch Teodora, während Grawein, an die ähnliche Stelle im Original anknüpfend, den Gang der

Handlung durch die unpassende, lange auch sprachlich[1]) plumpe Auseinandersetzung zwischen Pepito und Ernesto über die Frage, ob der Besuch Teodora's bei Ernesto dem Freunde, oder dem Gatten gegolten, unterbricht. Der Schlufs der Szene enthält ebenfalls neue Schönheiten,[2]) ebenso die folgende Szene die Unterredung zwischen Mercedes und Teodora. Banaler, als dort Mercedes sich ausspricht, läfs sich kaum etwas denken!:

Teodora: . . . . „Barmherziger Gott, nimm mein Leben für das seine (ihres Gatten).
Mercedes: „Das ist nicht nötig. Gott ist ganz zufrieden, wenn Du alles ehrlich bereust.

Weiterhin scheut sich Grawein auch nicht, Echegaray wieder einmal mifszuverstehen, blos um Teodora verketzern zu können. Bei Echegaray sagt Teodora, als sie Mercedes gegenüber ihren Besuch bei Ernesto entschuldigt:

„Der Zorn meines Gatten! Der Skandal, die Beleidigung, der heftige Streit. Alles das zog vor meinen Augen vorüber. Und auch der arme Ernesto, der vielleicht sein Leben für mich dahingab . . . . Weshalb siehst Du mich so an? Wo ist da Arges? Denkst Du, wie die Andren? . . . .“[3])

Ähnlich lautet es bei Lindau, doch bei Grawein?

Theodora: Ich war ganz aufser mir vor Angst.
Mercedes: Um wen?
Theodora: (offen) Um Ernesto.
Mercedes: (hämisch) Um Ernesto? Man hätte denken sollen, um Julian!

So kommt es, wenn man in die Werke Echegaray's juristische Philosopheme hineininterpretiert!

Einige Zeilen weiter zeigt sich Grawein als grofser Psycholog und Frauenkenner (s. S. 110). Nachdem Mercedes mit den fürchterlichen Worten, die man sich zur

---

[1]) Pepito sagt u. A. „Kurz und gut, nehmt das Schmutzigste, Abscheulichste, streut es in alle Winde, lafst es durch die Strafsen fegen, durch den Unrat aller Zungen.

[2]) Mercedes: Lass' mich mit ihr (nämlich Teodora) allein.
Pepito: Mit der Magdalena?
Mercedes: Ich will ihr in's Gewissen reden.
Pepito: (im Abgehen) Schade, dafs wir keine Bibel und keine Salbenbüchse à la Correggio zur Hand haben.

[3]) De mi Julian los enojos el escandolo . . la afrenta, la sangre, la lid violenta todo pasò ante mis ojos y tambien el pobre Ernesto etc. III. 6

Erhöhung des Eindrucks im tiefsten Grabeston gesprochen denken mufs: „Seit einer Stunde ist dieser Nebreda nicht mehr der beste Fechter!" Ernesto's tapfere That verkündet hat, schliefst sie aus der freudigen Erregung Teodora's, die auf diesen Sieg stolz ist, auf deren Liebe zu Ernesto und fährt fort:

„Hüte Dich, es giebt keinen kürzeren Weg zur Liebe, als die Bewunderung. —

Teodora: Wen soll ich denn bewundern?

Mercedes: Deinen Freund Ernesto! Hüte Dich, so fängt es an.

Teodora: (zornig) Nicht weiter! Immer und immer dieser unglückselige Verdacht! Auch Julian — wenn ein Mensch auf der ganzen Welt mich kennen mufste, bis in den letzten Winkel meines Herzens, so war er es. Und doch — wie oft hat er mich gekränkt!

Mercedes: Gekränkt? Das ist der zweite Schritt. Wer eine Frau gekränkt hat, der kann sicher sein, dafs er aus ihrem Herzen binnen kurzer Zeit verschwindet . . . .!

Bisher galt in der Psychologie der Frauen gerade das Gegenteil als Wahrheit. Ebenso psychologisch unwahr klingt es, wenn Grawein Teodora später in Unmut ausrufen läfst: „Ich selber glaube nicht mehr an meine Ehre!" Einige Zeilen später weicht Grawein an einer wichtigen Stelle von Echegaray ab. Bei letzterem hört Teodora die Beschuldigung der Mercedes:

„Ernesto betrügt Deinen Mann . . . er liebt Dich!"

mit einer Mischung von Teilnahme, Staunen und Schrecken[1]) Grawein setzt an Stelle dessen: „mit einer sonderbaren Mischung von Freude und Entsetzen," es soll also offenbar ein Schatten auf Teodora fallen, und so ist es nur konsequent, wenn er die folgenden Worte Teodora's, die für ihre Unschuld sprechen: „So ehrvergessen sollte er sein" . . . „so grundschlecht sollte ein edler Mann werden können!" einfach streicht!

In gleichem Geiste hat Grawein auch die folgende wundervolle siebente (bei Lindau: sechste) Szene behandelt. Während er sonst um Längen nicht verlegen ist, hat er

---

[1]) Con una mezcla extraña de interés, asombro y terror.

hier mehr als die Hälfte grausam gestrichen. Lindau hingegen hält sich mehr an das Original und bringt die ergreifenden Seelenkämpfe Teodora's, die sich vergebens müht, Härte zu heucheln, um ihrer Pflicht gemäfs Ernesto aus dem Hause zu weisen, zum schönsten Ausdruck. Besonders der Schlufs zeigt den Unterschied zwischen Grawein'scher und Lindau'scher Kunst recht deutlich. Während bei Lindau und Echegaray Ernesto auf die Knie niedersinkt, weil er in seiner Verzweiflung um Vergebung und ein Zeichen der Achtung bettelt, läfst Grawein den unglücklichen Ernesto eine fulminante Liebeserklärung im rührendsten Balladenton deklamieren:

> Ernesto: Dafs auch Sie an die Verleumder glauben, die mir die Begierde in das Herz hineinlügen, das ertrage ich nicht. Ja, Teodora, ich habe Sie geliebt, ich liebe Sie noch jetzt und werde Sie lieben bis in alle Ewigkeit — doch meine Liebe ist nicht jene von der Strafse — nein meine Liebe kniet auf den Stufen des Altars, und nicht begierig streck ich meine Hände aus, sondern betend vor dem Bilde der Madonna. (Er wirft sich auf das Knie) . . . .

Die weitere immer erregter werdende Handlung ist von Lindau viel mafsvoller, und deshalb poetisch wirksamer gehalten, als bei Grawein. Gleich der Anfang beweist dies. Severo, der, als er Ernesto auf den Knieen, und einige Schritte davon Teodora stehen sieht, „sie liegt in seinen Armen!" ruft, giebt den beiden die Ehrennamen: „Dirne" und „Schurke". Kann es uns daher wundern, wenn der Grawein'sche Ernesto ebenfalls derbe, kräftige Worte gebraucht:

> Ernesto: (fafst Severo) Auf die Kniee: Im Staube sollst Du diese Frau um Vergebung bitten, die unendlich reiner gewesen ist, als Deine Mutter gewesen sein kann, da sie einem solchen Schuft das Leben gab!"[1])

Wie sagt doch der Italiener? „Traduttore, traditore!"

Die folgende packende Scene, wo der kranke Julian aus dem Nebenzimmer hinzukommt, und Frau und Freund zusammenfindet, liegt nun in drei verchiedenen Fassungen vor. Lindau, der das Paar bis zuletzt als unschuldig be-

---

[1]) Im Original heifst es nur: „De esta mujer mas pura y mas honrada — que su madre de usted.

trachtet und es erst durch die letzte Beschimpfung zusammengeführt werden läfst, stellt Ernesto mit dem ganzen Mut der Unschuld vor den erzürnten Gatten hin. Echegaray aber, der schon im zweiten Akte Ernesto an dem Charakter seiner Liebe zweifeln läfst, mufs sich natürlich anders verhalten. Als Julian Ernesto zwingt, Teodora in die Augen zu sehen, vermag dieser daher nicht unbefangen zu schauen, woraus nun Grawein mit voreingenommener Logik sofort auf die grofse Schuld der Beiden schliefst. Mir scheint Lindau der Echegaray'schen Auffassung näher zu stehen; denn wenn Ernesto und Teodora wirklich so schuldige, hartgesottene Sünder wären, wie Grawein denkt, würde es ihnen doch nicht viel Schauspielkunst kosten, einem kranken Manne Blickfestigkeit vorzulügen! Dafs die Beiden bei Echegaray verwirrt werden, beweist gerade, wie ihnen erst jetzt das überraschende Erkennen ihres wahren Gefühls kommt, wären sie früher schuldig gewesen, so hätten Teodora und Ernesto es doch längst gelernt, einen vertrauensseligen Gatten zu täuschen![1])

Der letzte Auftritt ist von Grawein mit beneidenswertem Geschick um seine ganze Schönheiten gebracht worden. Wirkt es schon störend, wenn Severo in übertriebener Entrüstung alle Diener rufen läfst, um Teodora aus dem Hause zu weisen, so steigert sich zum Ende des Unbehagen bis zum Schlufs, der geradezu platt und nüchtern klingt:

> Ernesto: (Teodora in den Armen haltend) Niemand soll es wagen, an diese Frau zu rühren. Sie ist mein. Komm' Teodora! Die Welt treibt Dich in meine Arme. Und ihr könnt mit dieser letzten Neuigkeit durch alle Strafsen laufen. Doch, wenn Euch jemand fragen sollte, wer uns beide einander in die Arme führte, dann mögt ihr allen Lästerzungen den Spiegel vor die Augen halten etc.

Zudem hat Grawein die schönsten Stellen sehr knapp. kurz, abgerissen gegeben; wie erschütternd wirkt hingegen die poetisch schöne Fassung Lindau's! Wir müfsten die ganze Szene niederschreiben, wollten wir ihre Schönheit völlig anschaulich machen, aus dem Zusammenhang gerissene Stellen würden nur ein unvollkommenes Bild

---

[1]) Man vergl. damit, was Ernesto früher III. 4 sagt; „El delito es prudente y cauteloso.“ Das Verbrechen ist klug und vorsichtig.

geben. Es ist mir unbegreiflich, weshalb Grawein gerade jetzt, so kurz wird! Verlangt doch die poetische Gerechtigkeit, dafs Ernesto nochmals in einem herzbewegenden Schlufswort seinen widerstreitenden Gefühlen Luft macht, und die Kuppler anklagt, die ihn und Teodora, die erst schuldlos waren „an einander gehetzt“ und „schuldbeladen“ gemacht haben, so dafs nun die Lohe der verbrecherischen Liebe in helle Flammen aufschlägt!“

„Und nun geht auf die Gasse hinaus und schreit es in alle Winde: Ihr habt doch Recht gehabt! Triumphiert! . . . . . Ihr habt's erreicht! Mir gehört sie an! Komm' Julia, mein unglückliches Weib, meine Geliebte. . . . . .

Ich bitte den Leser aus den letzten Worten die gesperrt gedruckten besonders zu merken; denn Grawein ist in seiner tendenziösen Streitschrift so weit gegangen, zu behaupten, bei Lindau sei der Ausgang des Schauspiels unmoralisch; denn trotz allem, was die beiden „Schuldigen“ verbrochen, würden sie noch „zum Lohn ihrer Thaten mit einander vereint.“

Der unbefangene Leser wird diese Graweinsche Argumentation kaum verstehen können; denn erstens läfst Echegaray, wie auch in „Heiligkeit oder Wahnsinn?“ den Ausgang des Stückes im Ungewissen, das Publikum soll sich aus dem Gehörten und Geschauten den notwendigen Schlufs selbst ergänzen. Zudem hat weder Lindau ausdrücklich gesagt, dafs der Ausgang nach Romanbegriffen ein guter ist „insofern sie sich kriegen und glücklich leben bis an ihr seliges Ende,“ noch hat Echegaray den sofortigen Strafvollzug an den beiden „Schuldigen“ ausgesprochen. —

Offen gestanden, weder meine Bekannten, noch ich selbst sind nach der mustergültigen Aufführung des „Deutschen Theaters“ in der Stimmung nach Hause gegangen, welche in den spöttischen Worten Graweins also ausgedrückt ist:

„Bei dem Lindau'schen Galeotto wird der Zuschauer, wenn er sich überhaupt ergreifen liefs, mit den Worten von seinem Sitz erheben: Du mufst in Zukunft etwas vorsichtiger sein, ehe Du den Leumund eines andren schlecht machst.“

Wir waren, im Gegenteil, tief ergriffen von dem tragischen Geschick der beiden Helden, die im Kampf mit der Welt unterliegen; und diesen Eindruck verdanken wir

nicht etwa der Kainz'schen Auffassung und Spielweise, nein, Lindau spricht doch so deutlich von dem „schuldbeladenen" Paar, von der „verbrecherischen Lohe" ihrer Liebe, er läfst doch Ernesto Teodora mit „unglückliches Weib" anreden, so dafs kein Zweifel besteht, dafs er an einen tragischen Ausgang denkt.

Fast scheint es uns überflüssig, noch weitere Beweise hierfür vorzubringen; doch wollen wir, um auch jeden Zweifel zu zerstreuen, noch ein vollgültiges Zeugnis herbeischaffen. In der so oft citierten Vorrede zu seinem jüngst herausgekommenen Bande „Schau- und Lustspiele," die an die Gemahlin des Herzogs von Meiningen, Frau von Heldburg, gerichtet ist, schreibt Lindau folgendes:

> Die Lektüre des Galeotto hatte auf den Herzog, wie auf Sie, wie auf Chronegk denselben erschütternden, mächtigen Eindruck gemacht, u. s. w.

Dieser Eindruck ist auch, nach Lindau's eigenem Zeugnisse, die letzte und eigentliche Ursache, der wir den Galeotto auf der deutschen Bühne verdanken. Als Lindau nämlich das Manuscript des Galeotto beendet hatte, sandte er es „einem lieben Freunde, der als Dichter und praktischer Bühnenmann eine der hervorragendsten Stellungen einnimmt.[1]) . . . . Er war entzückt von dem Aufbau, von dem ungewöhnlichen dramatischen Talente und der Kühnheit des Spaniers, er hatte nur die freundlichsten Worte für meine Bearbeitung, aber — er hatte ein starkes Aber — der letzte Akt schien ihm vollkommen unmöglich für Deutschland.[2])" Als dieser berufene Kritiker eine völlige Veränderung des dritten Aktes forderte, und als andre sehr urteilsfähige Theaterdirektoren, u. A. L'Arronge, derselben Ansicht waren, legte Lindau seine Bearbeitung seufzend zurück, bis der „mächtig erschütternde"[3])

---

[1]) Wilbrandt.

[2]) Vgl. Fastenrath: „Nord und Süd," Februar 1887: „Das Theater Echegaray's in andren Ländern heimisch zu machen, ist schwer."

[3]) Für den tragischen Charakter des Stücks sprechen noch andre Erwägungen, als die von Lindau und Grawein angedeuteten. Wir brauchen gar nicht mit Letzterem anzunehmen, dafs Ernesto später im Duell durch Severo's Hand fällt, auch ohne blutigen Ausgang ist Ernesto's Geschick für immer unglücklich. Wir sind in Spanien, und nach spanischen Anschauungen ist jedes Paar, das des kirchlichen Segens entbehrt, der Verachtung preisgegeben; denn die modern französischen Ansichten über die Ehe gelten noch nicht. Wenn also Ernesto Theodora, der Sitte zum Trotz sich zusammenfinden, so stofsen sie sich — da an eine kirchliche

Eindruck des Werkes den Herzog von Meiningen bewog, entgegen dem bösen Prognostikon der oben genannten Bühnenmänner die Aufführung zu wagen. Wir wissen, dafs diese Aufführung vom 24. Dez. 1886 für das Schicksal des Galeotto entscheidend wurde; denn von da an begann das Stück seinen Siegeszug über die deutschen Bühnen. Und Graweins Arbeit? . . . . Unseres Wissens nach ist sie nur in Czernowitz aufgeführt worden.

Hiermit fällt auch der letzte Einwand, den Grawein gegen Lindau vorgebracht hat, und wenn wir zurückblickend nochmals alles, was hüben und drüben geäufsert worden ist, zusammenfassen, so müssen wir gestehen, dafs Grawein's Angriffe Lindau mehr genutzt, als geschadet haben; denn jeder Unparteiische mufs bei objektiver Vergleichung der beiden Bearbeitungen und des Verhaltens der beiden Bearbeiter Lindau und seinem Galeotto günstiger gestimmt werden; denn wie liegen die Dinge, nüchtern betrachtet? Auf der einen Seite sehen wir einen Professor, der aufserhalb seiner Fachkreise einen weithin unbekannten Namen besitzt, wie er einen unserer bisher erfolgreichen Bühnendichter in sehr scharfer Weise angreift, und an diesem gerade das tadelt, was bisher als dessen gröfster Vorzug gegolten — er bringt dann zum Beweise, wie man es besser machen soll und kann, eine Bearbeitung, die abgesehen davon, dafs sie an die des Getadelten nicht heranzureichen vermag, auch nur zu geeignet ist, ein falsches Bild von Echegaray'scher Eigenart und Kunst zu schaffen — auf der andern Seite sehen wir Lindau, der erst nach vorsichtigem Herumhören an die Arbeit geht, der, obschon seine früheren Leistungen ihn zu mehr Selbstvertrauen berechtigt hätten, nach der strengen Kritik einiger Bühnenpraktiker auf die Veröffentlichung seiner Arbeit verzichten will, und erst nach langer Resignation durch den Herzog von Meiningen dazu gebracht werden kann, einen Aufführungsversuch zu wagen! . . . Uns will es dünken, dafs

---

Sanktion ihres Bundes, nach allem, was gegen sie vorgebracht worden ist, nicht zu denken ist, — selbst aus der Gesellschaft aus; sind doch die Ehrbegriffe in Spanien viel strenger, wie anderswo. Es gehört unter solchen Umständen viel Naivetät dazu, von einem glücklichen Ausgang des Lindau'schen Galeotto zu sprechen! Und selbst, wenn die Beiden sich von der Welt unabhängig machen könnten, würden sie bei dem Gedanken an ihre Vergangenheit (III. 4. Vapor de sangre entre los dos se eleva!" sagt Ernesto) dauernd glücklich sein können?

ein solches Verhalten besseren Dank verdient hätte; zumal da Lindau weit davon entfernt ist, seine Arbeit als die beste und vollkommenste anzusehen, sagt er doch selbst:

„Der Endzweck meiner Bearbeitung des Galeotto war, für einen hochbedeutenden Dramatiker, der bisher selbst in den Kreisen der Gebildeten kaum dem Namen nach in Deutschland bekannt war, die deutsche Bühne zu gewinnen. Es ist ja sehr wohl möglich, dafs das, was ich erstrebt habe, noch in höherem Mafse erreicht werden kann. Da käme es eben auf einen Versuch an. Die Bahn ist frei! —"

Und das gilt noch heute. Die Bahn ist noch frei; denn dafs der Versuch Grawein's mehr als mifsglückt ist, wird uns jeder zugestehen, der uns unbefangen bis hier hin gefolgt ist.

So sind wir denn wieder zum Ausgangspunkt unserer vergleichenden Untersuchung angekommen, wo es hiefs: „ein unparteiischer Beurteiler müfste eigentlich warten, bis die Gegner Lindau's den Beweis erbracht haben, dafs der wörtlich und metrisch übersetzte Echegaray'sche Galeoto unserem Geschmacke mehr zusagt, unserem d. h. dem Geschmacke des gebildeten Theaterpublikums!

Bei dieser unserer abwartenden Stellung hindert uns indessen nichts, Herrn Lindau den wärmsten Dank dafür auszusprechen, dafs es ihm gelungen ist, das zu erreichen, was bisher selbst einem Fastenrath versagt blieb — nämlich den spanischen Dichter bei uns heimisch zu machen.

Zum Schlusse noch ein paar Bemerkungen über die prinzipiell bedeutende Frage, ob ein Bearbeiter das Recht hat, das Werk eines fremden Dichters umzugestalten, oder ob er verpflichtet ist, sich einer sklavisch getreuen Wiedergabe zu befleifsigen? Hören wir, was Leopold Schönhoff bei Besprechung eines andern Echegaray'schen Stückes in der Frankfurter Zeitung vom 6. Dezember 1889 zu dieser Frage schreibt:

„Es galt von jeher als Vorzug der Deutschen, dafs wir feinfühlig auf jede fremde Eigentümlichkeit eingehen. Warum kommen uns denn die Bearbeiter mit Fälschungen? Ist eine Dichtung auf so fremdartigen Boden gewachsen, dafs ihre Voraussetzungen unserer Gesellschaft unbegreiflich vorkommen, dann brauche ich ihre Verpflanzung auf die deutsche Bühne nicht, wo sie immer ein Treibhausleben führen müfste.

Man biete uns die Bühnendichtung echt oder gar nicht!“

Dies ist der ideale Standpunkt des kunstbegeisterten Kritikers, dem die Kunst Selbstzweck ist.

Wir können diesen Standpunkt würdigen und verstehen, vermögen ihn aber nicht ganz zu vertreten, weil er in radikaler Konsequenz zur Verurteilung jeder Übersetzung führt. Es ist ja wahr, dafs die Übersetzung dem Original fast niemals gleich kommt, aber soll man deshalb auf Übersetzungen verzichten! Und ist es unter diesen Umständen nicht besser, dafs ein Dichter, der einen fremden Dichter bekannt machen will, dieses höheren Zweckes willen darauf verzichtet, dessen Werke wörtlich zu übersetzen, weil dieses den Erfolg seiner Absicht in Frage stellen könnte, und lieber dem Geschmacke seines Publikums Rechnung tragend, das fremde Dichterwerk in unserem Sinne umschaffend von neuem dichtet? Wenn zudem, wie in unserem Falle der fremde Dichter das Werk des Bearbeiters sanktioniert, hat dann die Kritik noch ein Recht, den Bearbeiter zu zausen, weil er sich gegen das starre Prinzip versündigt hat; und dem Durchschnitts-Publikum Konzessionen machte?

Warten wir also ab, bis uns Galeoto und die übrigen Werke Echegaray's echt geboten werden; dann läfst sich in diesem Prinzipienstreit weiter reden; — einstweilen bleibt unbestritten, dafs Echegaray Dank seinem Bahnbrecher Lindau mit der Aufnahme zufrieden sein kann, die er in Deutschland gefunden hat. In andren Ländern erging es seinem Werke nicht so gut. In Frankreich hat der grofse Galeoto es noch zu keiner Bühnenaufführung gebracht, obgleich er schon seit langen Jahren durch Madame Ratazzi (Señora de Rute) in Prosa übersetzt wurde; ebenso schlecht, oder noch schlechter erging es dem Stücke in Italien, wo es bei einer Aufführung in Rom — Dank der elenden Übersetzung — eine an direkte Ablehnung streifende kühle Aufnahme fand. Lindau's warmes Eintreten schuf hier bald Wandel. Als sein Galeoto von Meiningen auf das Berliner „Deutsche Theater“ wanderte, und bald die Theater zu München, Hamburg, Prag, Leipzig, Köln, Breslau, Frankfurt a. M. und sogar das Burgtheater zu Wien das neue Stück in ihr festes Repertoir einfügten, da regte sich auch das Ausland von neuem, Galeotto wurde — und zwar nach Lindau's Bearbeitung, neuer-

dings in's Dänische, Holländische und Schwedische übersetzt, eine ungarische Bearbeitung erschien vor kurzem, und eine neue italienische ist angekündigt.

In Schweden besitzt Galeotto, das Werk des „spanischen Ibsens" grofse Freunde. Im Oktober 1888 wurde der Lindau'sche Galeotto mit grofsem Erfolge gegeben, wie die uns vorliegende Recension des bedeutendsten Stockholmer Theaterkritikers beweist. Diese Besprechung beginnt mit dityrambischen Schwunge: Ingeniör, nationalekonom, deputerad, statsman och skald (Dichter) har Echegaray utvecklad en oerhörd mansidighet etc. (Als Ingenieur u. s. w. hat Echegaray eine bewunderungswürdige Vielseitigkeit entfaltet . . . .) Im Verlaufe dieser Besprechung betont der Echegarayfreund dann noch ausdrücklich, dafs es mit der Aufführung dieses einen Dramas nicht genug sei, und bezeichnet neben „Heiligkeit oder Wahnsinn?" (von Feilitzen übersetzt) noch zwei Dramen, von denen wir weiter unten zu reden haben, „Conflicto entre dos deberes" und „Vida alegre y muerte triste" als diejenigen, die zunächst folgen müfsten, indem er daran erinnert, wie er schon seit langem bemüht sei, namentlich für die beiden letzteren, die Aufmerksamkeit des schwedischen Publikums zu gewinnen.

Hiermit nehmen wir Abschied von Galeoto, mit dem wir uns durch die Bedeutung des Lindau-Graweinstreites verführt, eingehender beschäftigten, als das Werk, verglichen mit den andren Schöpfungen Echegaray's, es eigentlich beanspruchen darf; wir müssen uns daher, mit Rücksicht auf den engen Rahmen unserer Schrift, bei der Besprechung der späteren Werke etwas kürzer fassen.

Nach dem Galeoto gönnte sich Echegaray keine lange Pause; denn schon am 3. Dezember desselben Jahres 1881 erschien ein neues Werk: „Harold, der Normanne,"[1]) in welchem, wie der Titel schon besagt, das romantische Element wieder mehr vorherrscht. Der Inhalt des bei aller Romantik schauerlichen Dramas ist kurz folgender:

---

[1]) Haroldo el Normando leyenda tragica en tres actos y en verso.

In der Eingangsszene versetzt uns Echegaray an die skandinavische Küste zur Zeit der Normannenzüge, also zwischen dem neunten und zehnten Jahrhundert. Es ist Frühling, und ein neuor Zug soll beginnen, es fragt sich nur, wer Führer sein soll. Der junge Harold beansprucht das Seekönigtnm, der alte Raguenhar aber widerspricht, so dafs also das Schwert entscheiden mufs; doch ehe es zum Kampfe kommt, entdeckt der Abenteurer Harold, der nie gewufst, was Liebe ist, da er seine Eltern nicht kennt, sein Herz, als ihn Aurelia, die Sklavin des Kaufmanns bittet, sie loszukaufen, und in ihre Heimat, nach Galicia mitzunehmen. Die Szene ist von lieblicher Schönheit. Da erscheint Raguenhar und bietet Frieden an, da er mit einem, den die Götter an den Händen gezeichnet hätten, sich zu kämpfen fürchte. Gleichsam zur Abfindung entdeckt er ihm aber das Geheimnis seiner Geburt. Harold ist der Sohn des sagenberühmten Königs Einar, der in Galicia den Meueheltod starb, und der Ausguerda. Durch einen Schiffbruch wurden Mutter und Sohn, der auf der Rückfahrt von Galicia das Licht der Welt erblickte, von einander getrennt, so dafs Auguerda, die nach der Erzählung Raguenhars eintritt, Harold nicht erkennt, und um so weniger ihn als Sohn erkennen will, als sie nicht glauben kann, dafs ihr Sohn je von einem Zweikampf um die Macht zurücktreten werde. Da wirft sich Harold wütend auf Raguenhar und schlägt ihn nieder, wodurch er sich zwar die Anerkennung der Mutter, aber auch den tötlichen Hafs des Besiegten gewinnt. In getrennten Geschwadern ziehen Harold und Raguenhar nach dem Süden, und während letzterer mehr auf Raub denkt, hat Harold nur den einen Gedanken, an dem Mörder seines Vaters, dem Grafen Lotario, Rache zu nehmen. — Im zweiten Akte befinden wir uns in Galicia, vor der Burg Lotario's. Ausguerda hat heimlich zu letzterem geschickt und ihn zu einer Unterredung aufgefordert, der Graf hatte nämlich aus Liebe zur schönen Normannin, deren Gatten Einar, beim Mahle getötet — galt doch der Heide als rechtlos — und Ausguerda selbst bezwungen. Wie auch im „Im Griffe des Schwertes“ kommt der Ehrenräuber der Bitte nach, und nun beschwört Harold's Mutter

ihn, er möge sich durch Flucht retten. Als sie durch Harold's Kommen gestört werden, zieht sie den Christengrafen in ihr Zelt, um ihm die Gründe zu enthüllen, weshalb er Harold nicht mit den Waffen gegenübertreten dürfe. — In der folgenden Szene gelingt es Aurelia, den Geliebten von dem Widerspruch, der in einer Mehrheit von Göttern liegt, zu überzeugen, und schon freut sich Aurelia auch im Glauben mit Harold vereint zu sein, als das Verhängnis hereinbricht. Nämlich die Verwandten Aurelias sind erschienen, um die Geraubte zurückzuholen, und Ausguerda, welche diese Gelegenheit benutzen will, um Lotario unauffällig durch die Vorposten zurückzuführen, betreibt jetzt die Trennung der Liebenden sehr auffällig. Harold, im Kampf, ob er Aurelia gehen lassen soll, oder nicht, da er fürchtet, die Liebe zu den Verwandten sei bei ihr stärker, als die Liebe zu ihm, entläfst endlich Aurelia mit seinem Ring, der ihr als Schutz und Erkennungszeichen dienen soll. Nun ergeht sich Harold im Gespräch mit seinen Gefährten in den leidenschaftlichsten Ausbrüchen seines Rachegrimms, und indem er sich an seinen Worten selbst berauscht, verrät er die geheimsten Gedanken seines Ehrgeizes — er will nämlich Karl dem Grofsen nacheifern. Doch der Dämpfer bleibt nicht aus. Raguenhar, der reiche Beute gemacht hat, ist plötzlich erschienen, um sich von den geringen Erfolgen seines Nebenbuhlers zu überzeugen. Mit unverhohlener Schadenfreude tritt er vor Harold hin, und teilt ihm mit, dafs sein Rachewerk vereitelt sei, da der Graf Lotario unter dem Schutz des Harold'schen Ringes sicher durch die Vorposten gekommen sei. Man kann sich die Wut Harold's denken, als er erfährt, dafs der gehafste Feind, der ihm ganz nahe war, mit Hilfe Aurelia's gerettet worden ist. Zornig will er sich auf die Geliebte stürzen, die von ihren Verwandten zurückkehrt, doch Ausguerda wirft sich zwischen beide mit dem Ausruf: „Sie that's auf mein Geheifs; und erfüllte ihre Pflicht . . . . .“ Ein furchtbarer Verdacht steigt in Harold auf; denn er weifs, dafs Einar seines Weibes wegen getötet worden ist; er will seine Mutter zum Geständnis zwingen, aber die Stolze trotzt ihm.

Der dritte Akt ist der beste, er hat weniger Episoden,

und ist straffer zusammengefafst. Die Konflikte platzen mit erschütternder Schnelligkeit aufeinander. Die Anwesenheit Raguenhars hat gewirkt, die Mannen Harold's werden auf Raguenhar's Leute neidisch und beginnen darüber zu murren, dafs sie für die Rachegelüste ihres Führers sich an der Burg die Köpfe einrennen sollen, und dafs Harold Christ werden will. Es entwickelt sich nun in sehr grofsartig gezeichnetem Mafse der Kampf der Masse gegen den Einen (den Echegaray später auch in der „Pest von Otranto" schildert). Daneben vollzieht sich schnell Harold's tragisches Schicksal. In einer Szene, die an Schillers Räuber erinnert, schilt Harold seinen Gefährten Erico, weil ihm der Graf entkommen sei, und nun schwört dieser, ihm Lotario zu bringen. Hierauf nimmt Harold, dem die Empörung seiner Leute nicht entgangen ist, Abschied von Aurelia, dann sucht er seine Mutter zur Rechenschaft zu ziehen; und schon will diese ihm alles erzählen, als Raguenhar mit den Worten hereinstürzt: „Jetzt bist Du mein!" Draufsen hört man schon das Geschrei der Rebellen. Plötzlich schleppt Erico, der also sein Wort erfüllt hat, den Grafen herbei, aber Harold, der diesen Augenblick früher so sehr ersehnt hat, steht jetzt gelähmt, zur gröfsten Freude Raguenhar's, der den Zusammenhang zu ahnen beginnt. Harold vermag nicht den Schlag zu führen; vielleicht ist der Feind sein eigener Vater, zumal da er beim Scheine des Lichts dieselben Zeichen an den Händen entdeckt, die auch er trägt. Draufsen wächst der Lärm der Rebellen, die Harolds Tod verlangen, und im Zelte steigert sich die furchtbare Erregung, bis zuletzt Harold (ein wahrlich grofs gedachter Zug!) dem Grafen Lotario zuruft: „Willst Du mit mir dorthin gehen, wo sich aller Zweifel löst?" Lotario bejaht und ersticht sich, während Harold sich den Rebellen übergiebt.

Am 8. April 1882 kam Echegaray mit dem dritten Teil der bekannten Trilogie vor die Öffentlichkeit, der den Titel führt: „Los dos curiosos impertinentes:" „Die beiden wunderlichen Wahrheitssucher." Die Hauptperson ist Gabriel, der in dem zweiten Teile in „Was nicht gesagt werden kann" durch seine Zweifel seinen Vater beinahe zur Verzweiflung brachte. Er wird jetzt für diese Zweifelsucht bestraft. Er hat nämlich Maria,

die Tochter der Magdalena, geheiratet, die in dem ersten Stücke „Wie es anfängt, und wie es endet“ in der Meinung, ihren Verführer zu töten, ihren eigenen Mann ermordet hatte, und so tauchen zuweilen Zweifel bei ihm auf, ob der Mutter Fehl nicht auch auf Maria übergangen sei. (Man vergleiche das spätere Stück: „Von schlechter Race.“) Merkwürdigerweise ist dieser zweifelskranke Mensch seinem Freunde Gonzalo gegenüber die Vertrauensseligkeit selbst, und während es für jeden andren offenkundig ist, dafs der reiche Gonzalo nur der Frau wegen den Freund im Leben vorwärts bringt, ihn zum Deputierten macht u. s. w., ist Gabriel blind. Als ihm seine Frau offen zeigt, dafs sie den Verkehr mit Gonzalo ungern sieht, und als sie den Gatten beschwört, mit ihm fortzuziehen, da ihm eine gute Stelle durch seines Vaters Freund angeboten ist, erblickt er in dieser Unruhe und Angst nur ein Zeichen des schlechten Gewissens, und so zwingt er seine Frau, täglich mit Gonzalo zusammenzutreffen, weil er die Wahrheit sucht. Auch sie sucht die Wahrheit (daher der Titel), auch Maria plagt die Begierde zu wissen, ob Gabriel sie wirklich liebt, oder, ob er sie an Gonzalo aus Ehrgeiz verkauft hat. Sie soll zuerst Antwort erhalten; denn als Gabriel sie bald darauf unter verdächtigen Umständen mit Gonzalo zusammentrifft, ersticht er sie, wodurch sie den Beweis erhält, dafs sie geliebt war. Er aber erfährt erst jetzt, nachdem er gleich darauf Gonzalo im Zweikampf getötet hat, dafs sein Weib unschuldig war. — Das an sich schon unerquickliche Drama wird durch den peinlichen Dialog noch unangenehmer. Wir haben schon an einer früheren Stelle gezeigt, dafs es auch keinen grofsen Beifall im Publikum fand.

Mehr Beifall (Echegaray spricht in seiner Widmung an die Schauspieler, deren Begeisterung er viel verdanke, sogar von „triunfo“) fand das folgende Drama, welches am 14. Dezember 1882 aufgeführt wurde und den bescheidenen Titel: „Conflikt zwischen zwei Pflichten“[1]) (S. 127) trägt, und das wiederum eine mächtig packende Tragödie in dem Stile von: „Im Griffe des Schwertes“ und „Heiligkeit oder Wahnsinn“ ist. Der Held Raimundo zeigt dieselbe Unerbittlichkeit und Begeisterung für Pflicht und Ehre, verbunden mit der rücksichtslosesten Preisgebung

[1]) „Conflicto entre dos deberes“ drama en tres actos y en verso.

alles dessen, was gewöhnlichen Sterblichen das Leben angenehm zu machen geeignet ist, als Carlos de Quirós und Lorenzo Avendano. — Der Konflikt besteht darin, dafs Raimundo, der, obwohl arm, die Hand Amparo's, der Tochter seines Prinzipals Don Joaquin, erhalten hat, am Tage der Verlobung von einer Freundin seiner Braut den ehrenvollen Auftrag erhält, den Mörder ihres Vaters zur Rechenschaft zu ziehen. Sie übergiebt ihm ein Dokument, (man vergleiche „Heiligkeit oder Wahnsinn") in dem die Einzelheiten niedergelegt sind, — und Raimundo liest den Namen: Joaquin! Nun folgt, in herrlicher Sprache geschildert, der bittere Seelenzwiespalt des Mannes, den die Pflicht dazu treibt, den Vater seiner Geliebten als Mörder zu verfolgen. Schon schwankt er, als der Sohn des Ermordeten erscheint und die Auslieferung des Dokumentes verlangt. Es folgt ein Duell, Raimundo tötet seinen Gegner, Joaquin aber erschiefst sich, um dem Pflichtenkampf ein Ende zu machen, und das Brautpaar bleibt mit seinen traurigen Erinnerungen allein. Die herrliche Sprache und die schönen Bilder, die Echegaray zur Schilderung der Seelenqual Raimundo's verwendet, gehören zum Besten, was er geschaffen.

Mit der folgenden Arbeit: „Ein Wunder in Egypten," begab sich Echegaray in das sonnige Pharaonenland. Dieses Werk, das, wie wir S. 71 zeigten, den Cyklus der religiösen Tendenzdramen schliefst, und uns den ewigen Streit zwischen Schwert und Krummstab, zwischen Fürstenmacht und Priesterherrschaft schildert, wird von Fastenrath als eine der menschlich wahrsten Schöpfungen Echegaray's bezeichnet. Aufgeführt wurde diese in Versen geschriebene „tragische Studie" am 24. März 1883 und zwar mit grofsem Erfolge, was sehr viel sagen will, wenn man bedenkt, dafs in unserer Zeit archäologische Werke nicht nur in Deutschland, sondern auch in Spanien nicht mehr auf besondere Begeisterung zu hoffen haben. Als Vertreter der sich feindlich gegenüberstehenden Mächte erscheinen der Pharao Ramses II. und der Hohepriester Ameni, deren Charakter, namentlich der des erstern, mit grofser Kunst gezeichnet sind. Aber, wie der Dichter auch in „Der Tod auf den Lippen" die Haupthandlung durch die Episode der Liebschaft zwischen Conrado und Margarita belebt hat, so hat er auch hier ein Liebespaar eingeführt, den tapfern Agir und die liebliche Nefthis,

deren Liebe zu den reizendsten Idyllen gehört, die Echegaray geschaffen hat. Noch eine zweite Bemerkung, die wir bei dem zum Vergleich herangezogenen Drama machten, sehen wir uns hier gezwungen, zu wiederholen, nämlich, dafs sich der Dichter im Verlaufe der Arbeit von seiner Hauptaufgabe ablenken läfst, und seine Vorliebe von der Darstellung des interessanten Geisterkampfes auf die Schilderung der Liebesidylle überspringt, so dafs wir es nicht zu einem befriedigenden, einheitlichen Genusse bringen; in ähnlicher Weise gefährdete ja Echegaray in dem andren Drama die Einheitlichkeit des ganzen Stückes, indem er allmählich von Walter auf Jacobo-Servet und dann auf Conrado-Margarita überging. Doch wiegen diese gerügten Fehler bei der Vortrefflichkeit alles übrigen nicht gar so schwer, und wir haben dies allzugrofse Hervortreten der Liebesidylle nur deshalb angeführt, um einen weitern Beleg für Echegaray's Hang zur Romantik und den infolgedessen so oft entstehenden Widerstreit in seinem Schaffen herbeizubringen.

Ein Beweis für die Gründlichkeit des grofsen Dichters ist der Umstand, dafs er zu seinem Drama einen 104 Seiten starken Band Anmerkungen geschrieben hat, indem er mit Bezugnahme auf den Egyptologen Ebers und den Romandichter Ebers — namentlich dessen „Uarda“ wird oft erwähnt — sowie unter Zitierung der besten englischen und französischen Gewährsmänner jede Zeile seines Werkes wissenschaftlich belegt. Für uns ist diese Anmerkungensammlung deshalb doppelt interessant, weil Echegaray auch eine kurze Inhaltsangabe jedes einzelnen Aktes giebt, die mit viel schalkhaftem Humor geschrieben ist. Das Wunder, um welches sich die ganze Handlung dreht, ist die Rettung des Pharao vom Feuertode. Nefthis, die alle geheime Gänge des Palastes kennt, will Agir retten, und rettet so auch den Pharao, der nun glaubt, die Götter hätten ihm seine frühere Geliebte zur Rettung gesandt. Dem Oberpriester kommt nun alles darauf an, den Pharao in diesem Wunderglauben zu erhalten, und deshalb mufs Nefthis sterben; sie wird im hohlen Osirisbildnis durch giftiges Räucherwerk erstickt, worauf Agir seinen Vater Ameni in seiner Verzweiflung tötet. — Das Köstlichste an diesem Drama sind die versteckten ironischen Anspielungen auf die Pfaffenherrschaft späterer Zeiten.

Wie bei der Vielseitigkeit des Dichters sich der Sprung

von der Romantik zur Realistik zum Verwundern leicht vollzieht, und in einer Weise, wie es ihm nur wenige gottbegnadete Dichter nachzumachen sich erkühnen dürften, ebenso leicht vermag sich Echegaray in jede Zeit zu versetzen, und er ist in der Schilderung der Vergangenheit ebenso glücklich, wie in der Wiedergabe der Neuzeit, ganz ungleich unsern Romantikern, die ihre Stoffe nur aus ganz engbeschränkten mittelalterlichen Zeitepochen zu nehmen wufsten, und bei denen jeder Versuch, die Gegenwart darzustellen, wenn sie ihn überhaupt zu unternehmen wagten, kläglich mifsglückte. Wie Echegaray von „Heiligkeit oder Wahnsinn“ zum „den Tod auf den Lippen“ d. h. von der Gegenwart auf das sechszehnte Jahrhundert überspringt, und dann wieder von der Periode der calvinistischen Reformation zur Darstellung des katholisch-feudalen Zeitalters Pedro's III. (1276—1285) schreitet (in dem Drama: „Im Schoofse des Todes“), um sich in Galeoto wieder als meisterhafter Kenner der modernen Gesellschaft zu erweisen, so versetzt er uns plötzlich, nachdem er uns mit wunderbarer Anschaulichkeit das Pharaonenland zur Zeit des Sesostris-Ramses II. (14. Jahrhundert vor Chr.) gemalt hat, in dem nun folgenden Drama in die farbenreiche, ritterliche Zeit der Kreuzzüge, um im darauf folgenden wieder zur Gegenwart zurückzukehren.

Das Kreuzzugsbild, „Die Pest von Otranto“[1]) (aufgeführt am 12. Dezember 1884) ist reich an charakteristischen Erscheinungen, die uns jenes merkwürdige Völkerwanderungsjahrhundert lebendig zur Anschauung bringen; das moderne Stück aber: „Fröhliches Leben und trauriger Tod,“[2]) ist wiederum eines jener realistischen Zeitdramen, in welcher der Dichter der Mitwelt den Spiegel vorhält. Um mit einigen Worten auf die Einzelheiten einzugehen, müssen wir noch erwähnen, dafs zwischen dem „Wunder in Egypten“ und der „Pest von Otranto“ eine Komödie liegt, die schon früher genannte „Denk schlecht, und Du wirst Recht haben“; es ist dies freilich kein Lustspiel in unserem Sinne, sondern ein Stück, in dem es nicht gerade blutig zugeht, aber diese Komödie hat des Grauenvollen gerade genug. Sie ist eine Übertragung des so oft

---

1) „La peste de Otranto“, drama original en tres actos y en verso.

2) „Vida alegre y muerte triste“, drama original en tres actos y en verso.

von Echegaray beliebten Motives des gewaltsamen Ehrenraubes und seiner Folgen — in unsere Zeit. Die Vorgeschichte ist die, dafs ein junger Mann sich auf der Jagd verirrt, und vom Sturme erfafst, sich in eine Hütte flüchtet, wohin er auch eine Dame bringt, die er in gleicher Lage angetroffen. Nach zehn Jahren kommt er in das Haus seines Freundes und verliebt sich in dessen Mündel. Aber ein junges Mädchen von zehn Jahren, das sehr seltsam behandelt wird — eine Waise — bringt ihn auf den Verdacht, dafs seine Braut mit seinem Freunde nähere Beziehungen gehabt habe — er äufsert seinen Verdacht und wird dafür bestraft, als er entdeckt, dafs die Waise seine eigene Tochter, und die Gattin seines Freundes die Dame war, die er in der Schutzhütte getroffen. Aber trotzdem löst sich alles glücklich auf, da der schwergekränkte Freund über die Verwicklungen schweigt, und sein Mündel den schwerbestraften Schlechtdenkenden heiratet. Erquicklich ist in dieser grausamen Komödie eigentlich gar nichts, und besonders unangenehm berührt die Spielerei, mit der Echegaray dem Kinde Worte in den Mund legt, die an die peinliche Vorgeschichte des Stückes erinnern. — Aber wir haben schon früher gesagt, dafs Echegaray kein Lustspieldichter ist. „Die Pest von Otranto" hingegen macht alles wieder gut, was der Dichter in dem vorgenannten Werke gesündigt, und man weifs nicht, soll man die melodiöse Sprache mehr loben, oder die scharfe Charakteristik der Frauennatur, die grofsartige Auffassung der Zeit, oder die lebhafte Schilderung des Kampfes der Massen gegen den Einen; denn in allen genannten Dingen ist Echegaray grofsartig.

Roberto, ein Abenteurer-Ritter wie Harold, und wie er, ohne Kenntniss von seinen Eltern, leidet furchtbar unter der Verachtung der Gräfin von Otranto, umsomehr, als er deren Tochter Irene liebt, und von ihr wiedergeliebt wird. Er will daher nach Jerusalem ziehen, um durch seine Tapferkeit die Achtung der Gräfin und so auch ihre Zustimmung zum Bunde mit der Tochter zu gewinnen. Nach Jahren kommt er zurück. Die Gräfin lobt ihn auch jetzt als den Tapfersten der Tapfern, meint aber ein Bund mit Irene sei unmöglich, da sie gute Gründe habe, ihn für einen Halbbruder Irene's zu halten — die Gräfin sagt dies, noch unter dem Eindruck der früheren Eifersucht

und des Zornes auf den ungetreuen Gatten. Ehe also die Abkunft Roberto's aufgeklärt ist, darf von einer Verbindung der Liebenden keine Rede sein. Aber nur einer kann das Geheimnis lüften, nämlich der Knappe Guillermo, der Roberto's Vater geschworen hatte, erst mit einem gewissen Alter ersterem seine Herkunft zu melden. Die Zeit war während des Kreuzzuges gekommen, und der Alte hatte sich auf deu Weg gemacht, um den jungen Herrn zu suchen. Endlich kommt er nach Otranto zurück — aber auf dem Pestschiff, und das ist für ihn gleichbedeutend mit dem Tode. Kaum ist er gelandet, so wird er von dem geängsteten Volke gejagt, da nur sein Tod die Krankheit von der Insel abwenden kann. Roberto macht sich gleichfalls auf die Suche nach dem Alten, obwohl er sich dadurch auch dem Todesurteil aussetzt, er rennt lange vergeblich umher und kommt gerade in die Stadt, als die Menge den Knappen in eine Kirche gejagt hat, die sie sich eben zu verbrennen anschickt, um den Pestkranken und die Krankheit zu vernichten. Unbekümmert um die Folgen eilt Robert dem Pestkranken nach, und erscheint in Kurzem wieder an der Kirchenthüre, „Du bist nicht meine Schwester! Ich bin Robert Guiscard's Sohn:“ ruft er Irene zu, die sich vergeblich abmüht, die Menge zu durchbrechen. Endlich gelingt es ihr, und sie eilt zum Geliebten, um mit ihm vereint in den Flammen zu sterben.

An einer andren Stelle haben wir schon gesagt, dafs sich die meisten romantischen Tragödien Echegaray's auf bequeme Weise zu Opernbüchern umwandeln liefsen, und das letzt besprochene Werk liefert den besten Beweis dafür: denn im Februar dieses Jahres (1891) wurde die „Pest von Otranto“ unter dem Titel „Irene de Otranto“[1]) im teatro Real zu Madrid als Oper aufgeführt. Die Musik hatte Emil Serrano geschrieben.

Auf die „Pest von Otranto“ folgte, wie schon gesagt, das ergreifende Drama: „Fröhliches Leben trauriger Tod.“ Das Stück fand bei seiner ersten Aufführung (am 7. März 1885 im Teatro Español) aufserordentlichen Beifall. An dem Beispiel des Hauptthelden Ricardo behandelt der Dichter das Leben eines Genufsmenschen

---

[1]) „Irene de Otranto“ en tres actos y seis cuadros, en verso.

und schildert mit Hogarth'scher Kunst die verschiedenen Wandlungen desselben von der übermütigsten Don Juan-Stimmung bis zur nagendsten Verzweiflung. Aber dieser Hogarth'schen Beobachtungstreue ist auch viel Ribera-Pessimismus beigemischt; denn das Drama ist reich an schmerzlich aufregenden und grausigen Szenen. Ricardo, welcher im ersten Akte von überschäumender Lebenslust sprudelt, verfällt in den folgenden zusehends und erscheint im letzten als verzweifelnder Sterbender, der seine letzten Kräfte zusammenrafft, um die Ehre seines Kindes vor ihrem Verführer zu schützen; so kommt bei ihm zum körperlichen Leiden auch noch die seelische Qual, in seiner eigenen Familie die Erfahrung zu machen, wie schmählich und leichtfertig ein Don Juan den Frieden eines fremden Hauses stört. Diese bittre Erfahrung, der Reueschmerz und die Liebe zur Tochter geben ihm Riesenkraft, er erwürgt den Frevler, und sinkt dann sterbend zu Boden.[1])

Mit diesem bedeutenden, des Dichters des Galeoto würdigen Werkes können wir eigentlich unsere Besprechung schliefsen; denn die letzten Erzeugnisse Echegaray'schen Fleifses, die uns bekannt geworden sind, lassen noch kein entscheidendes Urteil zu. Wir könnten gerade mit „Vida alegra, muerte triste stehen bleiben, weil es uns scheinen will, als ob von hier ab der Dichter in eine Periode, zwar nicht des Niederganges, aber doch des Stillstandes eingetreten sei, die uns zum Abwarten zwingt, dami twir nicht durch vorschnelles Urteil Gefahr laufen, von dem unberechenbaren genialen Dichter Lügen gestraft zu werden, an dem die Kritik schon öfter zu Schanden wurde, als sie seinen Untergang vorausgesagt hatte, und zu ihrem Staunen sah, dafs er sich gröfser, als je, aus seiner sogenannten Erschlaffung erhob. So erging es Echegaray, ehe „Im Griffe des Schwertes" erschien, und später, vor der Aufführung von „Heiligkeit oder Wahnsinn", und doch bewies der Erfolg dieser Dramen, und zuletzt der Galeotosturm, dafs das Schaffen eines Genies sich nicht nach Regeln und Gesetzen bemessen läfst, und dafs die Dichterkraft noch nicht geschwunden zu sein braucht, weil zufällig einem Meisterwerke

---

[1]) In deutscher Übersetzung, mit dem Titel „Gesühnt", ging das Stück gelegentlich eines Gastspiels des sächsischen Hofschauspielers Wiene in Nürnberg am 9. Dez. 1889 zum ersten Mal über die Bühne.

ein weniger gutes gefolgt ist. Die Kritik wird berühmten Männern gegenüber leicht ungerecht, indem sie bei ihnen mit unerbittlicher Strenge den Mafsstab anlegt, den jene sich selbst durch ihre Meisterschöpfungen geschaffen haben, und wird nur zu leicht geneigt, dort strenge zu tadeln, wo sie ein Sinken der Kräfte zu bemerken glaubt. Sie mifst jedes neue Werk, nach dem einen grofsen, das den Dichter berühmt gemacht hat, und thut hiermit unserer Meinung nach entschieden Unrecht. Wie manches Werk, das bei einem unberühmten Autor unbefangen gewürdigt und gelobt worden wäre, ist schon deshalb allein heruntergerissen worden, weil sein Verfasser das Unglück hatte, einen berühmten Namen zu tragen. Schon mancher Dichter hat sich aus Rücksicht auf diese unbequeme Thatsache — Gloire oblige — gar zu früh veranlafst gesehen, auf ferneres Schaffen zu verzichten, um den gewonnenen Ruhm nicht durch eine Schlappe zu beeinträchtigen, und wer weifs, ob nicht Göthe zur Freude unserer Bühnenleiter vielleicht noch mehr Schauspiele, wie Clavigo, geschrieben hätte, wäre nicht Merck gleich mit seinem vernichtenden Urteil zur Hand gewesen: „Solchen Quark mufst Du mir in Zukunft nicht mehr schreiben!“

Nun, bei Echegaray scheint die Befürchtung nicht aufkommen zu können, er werde aus ängstlicher Sparsamkeit und aus übertriebener Rücksicht auf seinen Galeoto-Ruhm auf ferneres Schaffen verzichten, scheint es ihm doch zur süfsen Gewohnheit geworden zu sein, jedes Jahr mit einem neuen Werke an die Öffentlichkeit zu treten, so dafs sich schon mancher Spanier daran gewöhnt hat, auf das Erscheinen eines neuen „Echegaray“ mit derselben Gewifsheit zählen, wie auf ein regelmäfsig alle Jahre wiederkehrendes Naturereignis! Gehen wir die Zeit von 1874 bis 1891 durch, so finden wir, dafs Echegaray in keinem Jahr gefeiert hat, dafs im Gegenteil in einzelnen Jahren, wie 1876, 1877 ff. mehrere Werke erschienen. Nach dem zuletzt besprochenen 1885 aufgeführten Stücke „Fröhliches Leben, trauriger Tod“ erschien eine dramatische Studie „Der Bandit Lisandro,“[1]) (aufgeführt am 13. Februar 1886) und wenige Wochen später (am 4. März

[1]) „El bandido Lisandro“ estudio dramatico en tres cuadros y en prosa.

1886) ein Drama „Von schlechter Rasse,"[1]) und am 15. Januar 1887 wurde schon wiederum ein gröfseres Drama „Die beiden Fanatismen"[2]) aufgeführt, Echegaray's dreifsigstes Werk.

Von den beiden ersten Stücken wufste die Kritik gleiche Fehler hervorzuheben, nämlich, dafs in beiden die ersten zwei Akte technisch vernachlässigt seien, so dafs sie die Echegaray'sche Kunst sehr vermissen liefsen, dagegen wurde anerkannt, dafs in jedem dieser Stücke der dritte Akt ganz auf der Höhe Echegaray'scher Gestaltnngskraft stehe.

Entgegen unserer Absicht sehen wir uns genötigt, bei dem zweiten dieser Stücke, „Von schlechter Rasse" wieder ausführlicher zu werden, weil seine erste deutsche Aufführung (30. November 1889 im „Berliner Theater") zu einer zweiten, aber abgeschwächten Auflage des Galeottoprefskrieges führte. Ehe wir uns aber auf eine nähere Besprechung einlassen, müssen wir nochmals auf unsere einleitenden Ausführungen (s. S. 31 ff.) Bezug nehmen und von neuem betonen, dafs das Stück in Spanien spielt, und wir es also mit spanischen Anschauungen zu thun haben.

Echegaray hat in diesem Drama, das freilich trotz aller Kunst nicht an die früheren Meisterwerke heranreichen kann, die auf der spanischen Bühne so beliebten Conflikte, die aus der starren spanischen Auffassung der Familien- und Frauenehre entstehen, dadurch neu zu beleben versucht, dafs er dieselben mit dem Galeotto- (d. h. Verleumdungs-) motiv und der Darwin'schen Vererbungstheorie verknüpfte, so dafs er zu einer ähnlichen Entwicklung kommt, wie Sardou in seinem „Ferreol", nur dafs bei ihm der Verdacht gegen die unschuldige Frau durch den Makel der Erbsünde verstärkt wird.

> Der alte General Anselmo hat zum zweitenmal geheiratet und besucht seinen Schwager Nikomedes. Beim Aufgehen des Vorhanges sehen wir die beiden in lebhafter Unterhaltung begriffen; in der Anselmo etwas grofsprahlerisch von seinem erst sechs Wochen alten Eheglück schwärmt. (Im weiteren Verlaufe der

---

[1]) „De mala raza," drama en prosa y en tres actos.

[2]) „Dos Fanatismos" drama en prosa y en tres actos.

Exposition tritt die Ähnlichkeit mit Galeotto sehr hervor: hier, wie dort ein vertrauensvoller, glücksstolzer Ehemann, eine junge Gattin, und dem gegenübergestellt, ein Paar philiströser Verwandten, Mann und Frau, die dieser Ehepoesie gegenüber die prosaische Welt des Klatsches vertreten. Die Hausfrau spricht von der bevorstehenden Ankunft ihrer Tochter Lola, die die Pension verläfst, um in die Welt zu treten, und knüpft daran die Frage, was nun mit Adelina, die als entfernt verwandt, nach dem Verlust ihrer Eltern bei Nikomedes Aufnahme gefunden hatte, geschehen solle. Es sei doch besser, sie verlasse das Haus. Anselmo fragt nach dem Grunde, und seine Schwester ergeht sich in höchst verschämten, aber greifbaren Andeutungen über das Vorleben der Mutter, Grofsmutter und Urgrofsmutter, die in der chronique scandaleuse zu einiger Berühmtheit gelangt waren. Der hinzutretende Arzt Prudentio,[1]) ein Mann der Darwin gelesen, aber nicht verstanden hat, ergänzt diese Andeutungen dadurch, dafs er mit einer Mischung von Pedanterie, Bosheit und Beschränktheit an den Fluch der Vererbung erinnert und demgemäfs Adelina als eine unpassende Gesellschafterin für die Tochter des Hauses bezeichnet. Er geht sogar so weit, dem Opfer der Abstammung als Radikalkur die Einsamkeit zu empfehlen, und erbietet sich, Adelina zu ihrer alten Amme draufsen im Lande zu geleiten. (Der Pedant übertreibt seine Darwin'sche Furcht, weil er er hofft, der schönen Adelina Liebe zu gewinnen, wenn er erst mit dem unerfahrenen Kinde allein sein würde.) Anselmo, der sich ähnlich, wie Julian in Galeoto über das dumme Geschwätz klatschsüchtiger Seelen erhaben glaubt, sucht zuerst den Arzt lächerlich zu machen, dann aber widerspricht er ihm in höchst erregter Weise. Als ihn aber seine Schwester darauf aufmerksam macht, dafs Adelina schön, und sein Sohn Carlos für Schönheit sehr empfänglich ist, — da ändert sich seine Anschauung; findet er es doch lächerlich, seinen Carlos, für den eine Herzogstochter gerade gut genug ist, in

---

[1]) Ein solcher Prudentio, der gleichsam in der Rolle des antiken Chors fungiert, findet sich in mehreren Dramen Echegaray's; oft freilich vertritt er nur den beschränkteren Teil der „öffentlichen Meinung."

einem Atem mit der armen Waise zu nennen, die noch dazu von schlechtbeleumundeten Eltern abstammt. (Man sieht er ist gerade so konsequent, wie Julian). Zwar hütet er sich, laut zu werden, weil er sich vorher durch seine heftigen Angriffe auf das „Geschwätz“ zu arg engagiert hat Nun folgt eine seltsame Szene. Die Waise wird hineingerufen, um ihr Verbannungsurteil zu hören, aber niemand findet den Mut zum ersten Wort. Adelina eilt in ihrer Verlegenheit von einem zum andern und plaudert dabei naiv, ahnungslos aus, dafs sie Carlos schon öfters gesprochen hat, und entzückt von ihm ist. Das genügt für Anselmo, er geht hinaus, und überläfst die Unglückliche ihrem Schicksal; die andren folgen seinem Beispiel, nur Frau Nikomedes bleibt zurück und verkündet ihr in barsch deutlichen Worten den Familienbeschlufs. Der zufällig eintretende Carlos findet später Adelina in Thränen, erkundigt sich nach dem Grunde derselben, und der nun folgende Gefühls- und Worteaustausch endigt mit einer Liebeserklärung von Seiten des jungen Mannes. Unterdessen naht der Arzt und mahnt zum Aufbruch, und auch die Andren finden sich ein, um Abschied zu nehmen; aber Adelina zögert. Ebenso zögert auch Carlos, den plötzlich der Mut verlassen hat, als er sich seinem strengen Vater gegenüber sieht. Eudlich jedoch, als die Qual Adelinas unerträglich wird, gesteht er, was zwischen ihm und Adelina vorgegangen. Anselmo verharrt in dumpfem Schweigen, und Adelina, die Carlos zu sehr liebt, als dafs sie seine Liebe mit dem Zorne des Vaters erkaufen wollte, beschliefst, sich zu opfern, und drängt nun ihrerseits zur sofortigen Abreise. Schon leuchtet Prudentio's Auge auf, da giebt der General in etwas geheuchelter brüsker Manier seine Einwilligung. Der Edelmut Adelina's hat ihn gerührt, zudem ist er zu stolz, um nicht auch den Schein zu vermeiden, als ob er sich durch das Gerede müfsiger Leute in seinen Entscheidungen bestimmen lasse. Stirnrunzelnd und kopfschüttelnd entfernen sich die Vertreter des gesunden Menschenverstandes, und Adelina hat einige „gute Freunde“ gefunden.

Im zweiten Akte bewohnen beide Ehepaare, Vater und Stiefmutter, Sohn und Schwiegertochter dieselbe Villa in einem Badeorte. Die Boudoirs der jungen

Frauen liegen nebeneinander und führen auf denselben Balkon. Von diesem Balkon steigt nächtlicher Weile ein Mann herab, und wird vom General bemerkt. Anselmo, der im Stillen doch bedaueren mochte, dafs seine Zukunftsträume durch Adelina vernichtet sind, und bei dem allmählich das Gerede der Welt doch zu wirken beginnt (ähnlich wie bei Julian im Galeoto) bezeichnet sofort, ohne zu prüfen, Adelina als diejenige, der der Besuch gegolten habe. — In dieser schnellen Sinnesänderung und in der daraus entspringenden späteren Confliktsbildung hat Echegaray viel tragische Ironie ausgedrückt. Es wirkt geradezu erschütternd, wie Anselmo keinen Augenblick an seiner eigenen Gattin zweifelt, die von edelstem Blute stammt! Der blinde Stolz, dem es einfach als aprioristische Unmöglichkeit erscheint, dafs man an der Gattin des Generals Anselmo's zweifeln könne, und der einem fast übertriebenen Hoch und Ehrgefühl entstammt, läfst sich in seiner Tragik nur mit dem fanatisch übertriebenen Religionsgefühl des Paolo in dem Sellés'schen Drama „El cielo ó el suelo“ oder dem übertriebenen Wahrheitsdrange des Lorenzo in „Heiligkeit oder Wahnsinn“ vergleichen. — Thatsächlich hat der Besuch aber Doña Paquita gegolten, die vor ihrer Ehe in intimen Beziehungen zu einem jungen Don Juan gestanden hatte, demselben, der den Balkonbesuch wagte. Zwar ist Paquita jetzt unschuldig; denn sie hat den Überfall siegreich abgeschlagen, aber trotzdem schwebt sie in tausend Ängsten, dafs der wahre Sachverhalt, und damit ihre Vergangenheit bekannt werden würde, sie kennt ihren ehrenfesten Gatten zu wohl, um nicht seine Rache zu fürchten — und so schweigt sie auch, als der Verdacht sich auf Adelina lenkt, da sie hofft, dafs doch niemand das unschuldige, ahnungslose Kind lange im Verdacht haben könne. Doch sie täuscht sich. Alle, mit Ausnahme von Carlos werden täglich kälter und fremder gegen die Verdächtige, die sich dieseu Wechsel im Benehmen gar nicht erklären kann. Nach der Rückkehr nach Madrid thut Prudentio sein Teil, um die Verleumdung zu verbreiten, das würdige Paar, Nikomedes und Gattin, hilft, und bald ist das Familienglück zerstört. Das Folgende läfst sich nun leicht analysieren: Als sich die Verwicklungen häufen, schwankt Paquita lange zwischen

Feigheit und Pflichtgefühl, zuletzt siegt die erstere — sie schweigt; was wir menschlich begreifen können; denn mit der Vertiefung der Konflikte wächst ihre Schuld, und dementsprechend die Furcht vor der Strafe. Carlos, der mittlerweile Deputirter geworden, erfährt von dem furchtbaren Verdacht, den seine Frau getroffen, er vergeht fast vor wahnsinnigem Schmerz, da er an den Worten seines Vaters, der den Glauben an die Schuld teilt, nicht zu zweifeln wagt, aber auch als Gatte, der seine Frau kennt, ihr nichts Böses zutraut. In einer höchst ergreifenden Szene quält er die Unglückliche mit Fragen und Zweifeln, Bitten und Drohungen, und Adelina, die sich sein Verhalten nicht erklären kann, leidet furchtbar. Als sie endlich belehrt wird, beschliefst sie sich für Paquita zu opfern; denn Anselmo hat sich in solch hochgradige Aufregung hineingearbeitet, dafs die Wahrheit zur Katastrophe führen mufs. Carlos sieht später seine Ahnung bestätigt. Als er vom Duell zurückkehrt, in welchem er den Zerstörer seines Glücks getötet hat, erfährt er die Wahrheit, und nun steht er vor dem fürchterlichsten Konflikte. Darf er, der als Sohn seinem Vater, der ihm das Leben schenkte, gerne seine Ehre opfern würde, auch als Gatte, die Ehre seines Weibes, das ihn bald zum Vater machen wird, also auch die Ehre seines Kindes opfern? Diese Gewissenskämpfe sind von erschütternder Wirkung. Doch, als die Verhältnisse sich zur Unerträglichkeit zuspitzen, bringt der Zufall die Lösung. Im Beisein Anselmo's erhält Adelina einen Brief. Anselmo, der nun den Schuldbeweis zu haben glaubt — hat er doch den Namen des Absenders gehört — will den Brief lesen, fast mit Gewalt zwingt er ihn ihr ab. Carlos tritt hinzu und mufs nun Zeuge des kritischen Augenblicks sein, wo das stolze Gebäude der Ehre seines Vaters zusammenbricht; denn der im Duell Gefallene gesteht in diesem an Paquita gerichteten Abschiedsbriefe seine Liebe zu Paquita ein — und lautweinend stürzt sich der Unglückliche, den die vernichtende Wahrheit, wie der Blitz trifft, in die Arme des Sohnes.

Anscheinend hat Echegaray auch hier wieder den Ausgang im Ungewissen gelassen, wie in dem „Weib des Rächers" „Heiligkeit oder Wahnsinn" und in „Galeoto" —

aber nur anscheinend. Jeder, der den Tragiker Echegaray und die spanischen Anschauungen kennt, weifs, was die Thränen Anselmo's bedeuten. Wenn der Stolze, für den es als Spanier und Ehrenmann selbstverständlich keine rührselige Versöhnung giebt, so sehr gebrochen ist, dafs er sich der Thränen nicht schämt, so ist dies Beweis genug, dafs hier ein herrliches Menschenschicksal für ewig vernichtet ist. Man hat das Gefühl, diesen Schlag kann der stolze General nicht mehr überwinden.

Das Schicksal Paquita's kümmert uns weniger. Ob der ehrenstolze Gatte sie verstöfst, oder ob er seiner Familienehre das Opfer bringt, sie äufserlich noch als seine Gattin anzuerkennen, wodurch sich seine Qualen täglich erneuern müssen, bleibt gleichgiltig. Das Ergebnis ist: Das Gemeine (wie in Galeoto die Welt mit ihrem Gerede) hat wieder einmal gesiegt und ein edles Familienglück zerstört. Das Unglück, und die moralische Niederlage Anselmo's sind um so gröfser, als er in seinem starren Ehr- und Rechtlichkeitsgefühl es sich niemals wird verzeihen können, dafs er sich von dem Klatsch infizieren liefs, und durch das Schlagwort „schlechte Rasse“ soweit gebracht wurde, eine Unschuldige anzuklagen. Von einem Triumpf der „schlechten Rasse“ über das „edle Blut“ kann aber insofern nicht die Rede sein, weil Adelina selbst, die Entwicklung nicht als Sieg ansieht; denn sie wird durch das Unglück des Schwiegervaters, den sie schwärmerisch liebt, ebenso hart getroffen, wie durch den Kummer ihres Gatten, der mit dem Vater leidet, und von einem Sieggefühl gegenüber Paquita kann man deshalb nicht sprechen, weil deren grausames Geschick der mitleidigen, edlen Adelina so zu Herzen geht, als sei sie selbst getroffen. Die Galeottowelt hat also auch sie dreifach unglücklich gemacht, und fragen wir nach dem Grunde all dieses Leids, so wird uns der grausame Pessimist Echegaray wohl die Antwort schuldig bleiben. Er kennt eben, wie wir schon so oft gesagt, nicht die übliche poetische Gerechtigkeit, er schidert das Leben, wie er es sieht, und das unverschuldete Leiden, wie es ihm täglich entgegentritt.

Nach dieser Auseinandersetzung müfste eigentlich, so sollte man glauben, grofse Kunst dazu gehören, den Grundgedanken des Stückes mifszuverstehen. Doch das Unmögliche wurde möglich, als am 30. November 1889 eine Bearbeitung des Herrn Granichstädten aus Wien im

„Berliner Theater“ aufgeführt wurde. Herr Granichstädten, der sich wahrscheinlich über den Charakter des Stückes getäuscht hat, oder glauben mochte, mit dem Berliner Publikum experimentieren zu können, hatte, wie es schien, zwei „Schlüsse“ fertig, einen glücklichen und einen tragischen. Zuerst versuchte er es entgegen dem Echegaray'schen Charakter des Stücks mit dem lustspielartigen Ausgang, so dafs sich der ernsthaften Kritik und des denkenden Publikums grofses Unbehagen bemächtigte. L. Schönhoff schrieb deshalb auch: „Ich hätte von meinem Sitze aufspringen und protestieren mögen gegen die Verlogenheit oben auf der Bühne.“

Paquita wurde in dieser Aufführung mehr auf die Unschuldige hinaus gespielt, der Schatten in ihrer Vergangenheit wurde nicht hervorgehoben, so dafs die Bühnenvorgänge zu einem widerwärtigen Gezerre um Nichts und wider Nichts travestiert wurden, um so mehr, als es schien, dafs sich am Schlusse alles in Wohlgefallen auflöste. Dazu kam, dafs die Kritik, die sich etwas geäfft vorkommen mochte, auf alle Fälle sich mit dem Stücke abfinden wollte und so, fast wie auf eine gemeinsame Parole, die im Stück enthaltene episodische Satire als Hauptidee des Stückes erklärte. Dieser Versuch erwies sich aber als unhaltbar, da Prudentio, der Träger dieser Satire, vom zweiten Akte ab verschwindet! Anstatt aus diesem Umstande zu entnehmen, dafs Echegaray diese Person nur als Nebenfigur betrachtet, und hiermit also die auf ihn gebaute Hypothese zusammenfällt, drehte die Kritik den Spiefs um, und machte Echegaray den Vorwurf, dafs er in Jongleurmanier mit Motiven spiele, um seine blendende Kunst zu zeigen, und dann lachend das enttäuschte Publikum durch Fallenlassen des alten und Vorführung eines neuen Motivs zu necken beliebe. Demgemäfs erklärte die Berliner Kritik einmüthig, dafs der erste Akt vortrefflich sei, während die beiden letzten Akte, gleichsam als neues Stück nur in losem Zusammenhange zum ersten Akte stünden. Doch was sagen die spanischen Kritiker? Finden sie nicht, wie S. 138 gesagt, gerade die ersten Akte schlecht und nur den dritten gut! Ebenso urteilt Fastenrath (Nord und Süd, 1887): „Wären die beiden ersten Akte dem dritten ebenbürtig, so würde es eines der besten Dramen des Dichters sein, aber sie sind nur eine Art Vorspiel, das einer einzigen Szene bedurft hätte!“ —

Als der Lustspielausgang nicht zog, liefs Herr Granichstädten in den Zeitungen verkünden, dafs er nun den echten Echegaray bringen werde — und nun schlofs die Aufführung höchst tragisch, ja tragischer, als bei Echegaray selbst — mit einer etwas übertrieben peinlichen Verstofsungsszene. Als der General seinen Irrtum entdeckt, ruft er seiner Paquita ein kurzes, rauhes: „Geh!" zu. Paquita stürzt mit einem Schrei hinaus. „Wohin?" fragen die Kinder. „Aus dem Lande der Ehre in das Land der Gnade!" Niemand folgt ihr; der Vorhang fällt.

Bezeichnend war nun, dafs die Berliner Kritik sich diesem Ausgange etwas freundlicher[1]) zeigte und sich mit dem Drama besser abzufinden begann, bezeichnend war aber auch, dafs der Kritiker der katholischen „Germania" laut gegen diesen Schlufs protestierte. Und mit Recht! Dieser in den letzten Worten angedeutete Selbstmord Paquita's ist so unspanisch, wie möglich. Nicht umsonst haben wir in der Einleitung so oft hervorgehoben, dafs Spanien ein katholisches Land ist. Nun ist aber nach katholischer, respektive allgemein christlicher Lehre der Selbstmord eine der gröfsten, wenn nicht die gröfste Sünde. Bedenken wir nun, dafs in romanischen Ländern die Lehren der Religion namentlich den Frauen in Fleisch und Blut übergegangen sind, so können wir kaum an einen Selbstmord Paquita's denken; ist aber ihre Verzweiflung so grofs, dafs sie alle Scheu vor Höllenstrafen vergifst, so ist sie als Spanierin sich doch darüber klar, dafs sie in das Land der „Verdammnis" geht, und nicht in das der „Gnade." Dieses Wort kann Paquita unmöglich gebrauchen. Und solche Unwahrscheinlichkeiten legt man Echegaray in den Mund!

Aber nicht genug damit!

---

[1]) Paul Schlenther schrieb in der Vossischen Zeitung vom 4. Dezember: „Wie ändert sich mit diesem Schlufs das ganze Drama! Nun erst wird eine Verlegenheitsnüance, welche Frl. Butze (Paquita) schon bei den früheren Aufführungen im ersten Akt beliebt hatte, verständlich und berechtigt. Nun erst erklärt sich das furchtsame Schweigen, das man bei der Schuldigen menschlich begreift, bei der Unschuldigen dumm, frevelhaft, feige finden mufste. Wenn ich das jähe Ende richtig deute, so ist die Generalin zwar keine Ehebrecherin, wohl aber erst nach einem Fehltritt das Weib eines Gatten geworden, der als General, Spanier und Ehrenmann dreifachen Grund hat, sie ungehört und unerhört zu verstofsen. . . . Die Hand des Bearbeiters wollte beglücken und hat damit ein Unglück angerichtet; denn jetzt mifstrauen wir auch seinen sonstigen Äufserungen.

Am 16. Dezember 1889 erschien in den Berliner Blättern eine Wiener Notiz, derzufolge Herr Granichstädten darüber gespottet haben sollte, dafs ihm die Berliner Kritiker über die Umgestaltung des Echegaray'schen Stückes gründlich die Meinung gesagt hätten „in Wirklichkeit sei der spätere tragische Schlufs von ihm, der erste versönliche aber der echte spanische. Die Berliner Herren sollten in Zukunft in ihrem kritischen Eifer etwas vorsichtiger sein."

Wir müssen gestehen, dafs wir ein solches Behaben einfach unverständlich finden. Ein Mann, der entgegen dem Urteile der spanischen Kritiker und dem des grofsen Deutschspaniers Fastenrath's da von versönlichem Schlufs spricht, wo diese nur erschütternde Tragik finden, wagt es, sich an die Bearbeitung eines Echegaray'schen Stückes heranzumachen. Unter solchen Umständen können wir es freilich verstehen, wenn Echegaray in falsche Beleuchtung gerückt wird, und das Publikum sich der „Schlechten Rasse" gegenüber ablehnend verhielt. Wir würden es bedauern, wenn Herr Direktor Barnay durch diesen Mifserfolg abgeschreckt, von einer neuen Aufführung des interessanten Drama's Abstand nehmen würde.

Doch kehren wir zu der Aufzählung der Echegaray'schen Stücke zurück.

Nach der Behandluug des Ehrenproblems in Verbindung mit dem Galeottomotiv, wie es in dem letzt besprochenen Drama „Von schlechter Rasse" variirt ist, wandelte Echegaray wieder die Lust an, religiöse Conflikte künstlerisch zu verwerten, wie er sie in den S. 71 angeführten und später besprochenen Dramen schon verwendet hatte. Damals tauchte bei ihm schon der Gedanke auf, die religiösen Gegensätze unserer Zeit zum Gegenstand eines Bühnenwerkes zu machen, und um das Jahr 1882 entwarf er den Plan zu einem Drama, welches er „Un neo y un ateo" betitelte; später aber wieder umarbeitete, weil der Schlufs desselben, der Kampf zweier Grofsväter um den Enkel zu sehr an den Ausgang seines dritten Werkes „Die letzte Nacht" erinnerte. Am 15. Januar 1887 nun liefs er das Stück unter dem Titel: „Fanatismus gegen Fanatismus"[1]) im Teatro Español aufführen.

Es ist die alte Geschichte, die in den Literaturen

[1]) „Dos Fanatismos" Drama original en tres actos y en prosa.

aller Länder so oft behandelt worden ist: die Liebe der Kinder nnd die Feindschaft der Väter, die uns Echegaray hier schildert. Was die beiden Väter trennt, ist die religiöse Überzeugung. Don Lorenzo Cienuegos, der Vater der schönen Angustias, ist der Vertreter des auf die Spitze getriebenen katholischen Eifers, und Don Martin Pedregal, der Vertreter des modernen Unglaubens. Das Stück eröffnet damit, dafs die Ankunft Don Martins erwartet wird. der aus Amerika kommt, um die Hochzeit seines Sohnes Julian mit Angustias zu feiern. Der erste Conflikt droht schon dadurch, dafs seine religiösen Andachten Don Lorenzo hindern, den Schwiegervater seiner Tochter von der Bahn abzuholen. Und nun wird in köstlicher Steigerung geschildert, wie sich beide Väter bezwingen, um nicht durch zu lautes Betonen ihrer Ansichten Zwistigkeiten hervorzurufen. Es kostet dem Materialisten Martin wahrlich nicht wenig Anstrengung, ruhig zu bleiben, wenn z. B. Lorenzo gegen Lokomotiven und Eisenbahnen als Teufelswerk wettert, und schsiefslich bei den Unterhandlungen über den Ehekontrakt verlangt, dafs das Ehepaar von dem Reichtum des Millionärs Martin keinen Gebrauch machen, sondern in christlicher Armut in Lorenzo's Hause bleiben solle, damit er ihr Seelenheil überwachen könne. Martin stellt sich. als überhöre er diese Forderung, und anscheinend geht alles ruhig und glatt ab: obschon sich eine neue Verwicklung dadurch vorbereitet, dafs, während alle zum Bahnhof gegangen sind, die verlassene Geliebte Martins und Mutter Julians, freilich ohne sich als solche erkennen zu geben, bei Angustias erscheint. Sie hat in der Zeitung von der bevorstehenden Heirat gelesen und brennt vor Sehnsucht, den Sohn zu sehen, welchen der skrupellose Vater ihr entführt hatte.

Im zweiten Akte erklärt Angustias dem zukünftigen Schwiegervater gegenüber ihre Freude, dafs ihr Vater Lorenzo so glücklich über seinen Sieg sei, und dies genügt, Don Martins Stolz wirksam zu verstimmen; aber er nimmt sich vor, aus Liebe zu seinem Sohn, bis zur Hochzeit ruhig zu bleiben; doch dabei hat er die Rechnung ohne Magdalena, seine verlassene Geliebte, gemacht. Diese kommt nämlich aus Liebe zu ihrem

Sohn getrieben, zu Lorenzo, hoffend, dafs er sie mit Julian zusammenführen werde; sie erzählt ihre Leidensgeschichte; ein Wort giebt das Andre, und zuletzt erfährt der sittenstrenge Lorenzo, dafs sein Schwiegersohn ein uneheliches Kind ist; und zu spät bereut Magdalena ihr Kommen, sieht sie doch das Glück ihres Sohnes in Frage gestellt. Die nun folgende Szene ist ein Meisterstück. Lorenzo ruft seinen Gast Martin, um ihn zur Rede zu stellen, und je mehr er in sittlicher Entrüstung schwelgt, desto kühler giebt Martin dem Frommen jeden Schlag zurück. Hat Martin ein Mädchen verlassen, die er in jugendlicher Leidenschaft eine Zeit lang zu lieben glaubte, so hat der fromme Mann das Lebensglück seiner Frau systematisch vernichtet. Zuerst hat er die lebenslustige Doña Rosario zu einem asketischen Leben verurteilt, das für jedes menschlich fühlende Weib stündliche Martern bringen mufste, und als die Gequälte sich nach Liebe sehnte und einer flüchtigen Phantasie nachgab, da hatte der fromme Christ kein anderes Mittel, als die Frau, die reuig noch vor einer Schuld zu ihm kam und ihn um Liebe flehte, zur Strafe für ihr menschlich wahres Gefühl zeitlebens ins Kloster zu sperren. Auf jeden Vorwurf Lorenzo's kann also Martin zwei herausgeben. Mitten in ihrer Unterredung erscheint Doña Rosario, die von ihrem frommen Manne „grofsmütig“ ein paar Tage Urlaub erhalten hat. Nun folgt Schlag auf Schlag. Julian trifft seine Mutter und stellt nun mit dem frommen Lorenzo das gleiche Verlangen, dafs Martin durch die Heirat mit Magdalena die frühere Schuld sühnen soll, doch weigert sich Martin den Drohungen Lorenzo's, der von dieser Nachheirat seine Einwilligung zur Hochzeit der beiden jungen Leute abhängig macht, nachzugeben. Er hält es unter seiner Würde, sich sein Verhalten von andren vorschreiben zu lassen, wenn ihn sein Herz nicht zu Gleichem treibt. Im dritten Akte folgt die Katastrophe. Angustias, die vorher noch zu sehr unter dem Banne des Vaters gestanden, ist allmählich umgestimmt, sie ist fest entschlossen, mit Julian, wenn es sein soll, beiden Vätern zu trotzen. Aber der heifse Kampf hat ihre Gesundheit angegriffen; und körperlich gebrochen. trifft sie die letzten Anstalten zur Hochzeitsfeier.

Unterdessen gelingt es Julian seinen Vater dazu zu bringen, dafs er in die Trauung mit Magdalena einwilligt, nur will dieser, um seinem Stolze nichts zu vergeben, die Ceremonie erst nach der Trauung des jungen Paares vollziehen, damit Lorenzo keine Ursache zum Frohlocken habe. Da hört Julian einen schrecklichen Schrei, er läuft ins Nebenzimmer und sieht Lorenzo, der seine fast leblose Tochter hinter sich her schleift. So will der fromme Mann noch in letzter Stunde das Seelenheil seiner Tochter sichern. Julian reifst ihm die Braut aus den Händen, und als Lorenzo die Thür sperrt, ruft er: „Und ging es über Deinen Leib weg, wir gehen!“ Lorenzo antwortet mit dem Fluch auf seine Tochter. Das ist zu viel für Angustias, entsetzt fällt sie zu Boden, um nicht wieder aufzuwachen, und Julian erklärt in einem grofsartigen Schlufswort, sie begleiten zu wollen, um in der andren Welt zu sehen, ob dort die Liebe mehr vermag, als hienieden. wo Tod und Hafs gesiegt!

Das ergreifende Werk, dessen gröfster Vorzug in dem Dialog liegt, der ohne gerade zu einem theologischen Disput auszuarten, doch all die Spannnng erzeugt, die lebhafter Schlag und Gegenschlag im theologischen oder philosophischen Wortgefecht erregen, ist bei aller versteckten Satire doch im Grofsen und Ganzen mafsvoll gehalten. Mit bewundernswerter Kunst tritt der Dichter ganz zurück, er stellt nur die beiden Fanatismen einander gegenüber, und überläfst es dem Leser oder Zuschauer seine Gedanken und Schlüsse selbst zu produzieren. Wenn dabei mancher zur Ansicht kommt, dafs die väterliche Autorität und die Gewalt des Familienvaters doch auch ihre Grenzen hat, und wenn manch einer Religion ohne Herz für schlechter hält, als Atheismus, gepaart mit liebendem Herzen und wahrer Humanität — so rechte man nicht mit dem Dichter, der einfach die Welt so schildert, wie sie ist, in unerbittlicher Wahrheitstreue.

In den drei letzten Dramen hatte Echegaray in der Gegenwart geweilt, das mochte ihm wohl zu viel werden, und so versuchte er im folgenden, dem einunddreifsigsten, wieder einen Ritt in das romantische Land. „Graf Lotario[1]) betitelt sich der — natürlich wieder höchst

[1]) „El conde Lotario.“ Drama en un acto y en verso.

tragische — Einakter, der am 2. Juni 1886 in Valencia und am 26. Februar 1887 in Madrid aufgeführt wurde.

Der Inhalt ist mit einigen Worten wiedergegeben. Graf Lotario tötet sich selbst, um seinem Sohne nicht im Wege zu stehen. Der alte Graf hat nämlich die Tochter seiner Jugendgeliebten, deren Besitz ihm ein widriges Geschick versagte, zu sich genommen, und mit der Zeit erwacht in ihm der Wunsch, sich mit seiner Geliebten in der Tochter zu vereinigen. Diese hat aber Lotario's Sohn Carlos erwählt. Als Lotario dieses erkennt, reizt er den Ritter Hugo, dessen Vater Carlos auf sein Geheifsim Kampfe getötet, zur Blutrache, und Hugo folgt ihm auch, indem er Lotario ersticht. Sterbend befiehlt der Alte, der sich für die Liebe seines Sohnes geopfert, den Rächer seines Vaters ungekränkt ziehen zu lassen.

Im folgenden Werke, dem Prosadrama; „Wahn und Wirklichkeit“[1]) (aufgeführt am 12. April 1887) kehrte unser Dichter wieder in die Gegenwart zurück; es trieb ihn, den ménage à trois wieder zu behandeln, gleichsam als Ergänzung zu seinem „Gran Galeoto.“ Doch nimmt er vom letzteren nur die Schilderung des Klatsches, der eigentliche Kern des Stückes hingegen ist ein ganz andrer; er ist, kurz gesagt, eine Ketzerei an der Tradition im Punkte der „weiblichen Ehre,“ so wie sie Sellés in seinem „Gordischen Knoten“ s. S. 10, und Echegaray schon in dem Mittelstück der Trilogie, in dem Drama „Was nicht gesagt werden kann“ verübt hatte. Ja, Echegaray macht hier unerschrocken Front gegen den übertriebenen spanischen Ehrenkultus, dem er doch selbst so viele Dramen gewidmet, und beruft sich dabei, wie aus dem Dialog des Stückes hervorgeht, auf die „Francillon“ von Dumas als dasjenige Schauspiel, das zum Vergleich herangezogen werden könne.

Angela misstraut ihrem Gatten Gonzalo. Der „Dritte“ benutzt dies, um sich an die gekränkte Gattin heranzumachen, indem er die Beweise für die Schuld zu liefern verspricht. (Ein gleiches Motiv liegt auch dem ersten Werke Echegaray's, dem „Schuldbuch“ (El libro talonario) zu Grunde.) So ist denn Angela mit Enrique, ohne die Falle zu ahnen, in ein Haus gegangen, das dem Hause der Nebenbuhlerin gegenüber-

[1]) „La realidad y el delirio“ drama en tres actos y en prosa.

liegt. Von dort aus sieht sie wirklich ihren Gatten, sie fällt in Ohnmacht, und Enrique ist gewissenlos genug, nur auf seine Leidenschaft zu hören und die Schwäche der unglücklichen Frau zu benutzen. Wie wir nun von dem Schwätzer Luis an andrer Stelle erfahren, ist in einem Hause eine Spielergesellschaft aufgehoben worden; die Polizei hat alle Zimmer durchsucht und dabei auch ein Paar gefunden, das kein Paar sein sollte. Die beiden sind erkannt, und ganz Madrid spricht von dem Skandal. Das Paar ist eben Enrique und Angela. Die letztere kommt verstört nach Hause, mehr tot, als lebend, und hat nun noch die Qual zu erdulden, dafs Gonzalo (der nur zu der früheren Geliebten gegangen ist, um endgiltig zu brechen, weil er seine Frau wahrhaft liebt) sich ihr zu Füfsen wirft und alles bekennt. Doch das Ärgste ist, dafs Gonzalo, um der rachsüchtigen Verlassenen zu entgehen, eine grofse Reise machen will, und in seiner Vertrauensseligkeit Enrique als Begleiter eingeladen hat. — Im zweiten Akt sehen wir die Wirkung dieses Skandals. Während ganz Madrid empört ist, dafs die drei zusammenfahren, ist Gonzalo ganz unwissendes Glück. Doch passirte gleich nach der Abfahrt etwas Seltsames. Die drei sind lange zusammengefahren, da fällt dem Gatten die Schweigsamkeit der Andren auf, nnd als er durch einen Zufall in ein andres Coupé hineinkommt, bedräuen ihn plötzlich schwarze Gedanken — der Arzt im Stücke hat ihn schon vorher als sehr empfänglich für Geisteskrankheit hingestellt — er sieht in greifbaren Hallucinationen die Untreue seiner Frau, und als die Wahngebilde am stärksten werden, öffnet er die Thür seines Coupés um zu seiner Frau zu eilen. . . . Der zweite Akt eröffnet nun mit der Schilderung des Skandals und des Eindruckes, den der unerklärliche Sturz Gonzalo's aus dem Eisenbahnzuge, infolgedessen er an einer Gehirnerschütterung darniederliegt, auf die Familie macht. Anselmo, Gonzalo's Vater, aufser sich vor Schmerz um den geliebten Sohn, schnaubt Rache und sucht mit unheimlicher Wut das Geheimnis zu durchdringen. Er hält Angela für eine Verräterin und sucht fieberhaft Beweise ihrer Schuld. In einer der effektvollsten Szenen findet sich ein Zwiegespräch

mit seinem Sohne, der sich körperlich etwas erholt hat, seelisch aber noch vollständig verwirrt, nur der fixen Idee von der Untreue seiner Frau Ausdruck giebt. Anselmo's Angst steigert sich von Satz zu Satz, und immer mehr festigt sich in ihm die Überzeugung, dafs Gonzalo gerettet werden kann, wenn er an die Unschuld seiner Gattin glauben mufs. Deshalb sucht er eine Unterredung mit Enrique, um Licht in die heikle Angelegenheit zu bringen, doch sie werden unterbrochen, da der Kranke auf die Strafse läuft, um die Leute auszuforschen, und Anselmo stürzt seinem Sohne nach, um ihn zurückzuholen. Die Qual der Beteiligten wird gerade wie bei „Galeoto“ und bei „Von schlechter Race“ dadurch erhöht, dafs zwei Vertreter des On dit, diesmal als ein Freund und eine Freundin des Hauses dargestellt, unabläfsig stören. Im dritten Akte erzielt Echegaray eine grofse Wirkung dadurch, dafs er Gonzalo, der sich draufsen in etwa beruhigt hat, aufführt, wie er Enrique nach sich zieht, den er für geisteskrank hält. Der betrogene Gatte erschöpft sich in Liebenswürdigkeiten gegen den Zerstörer seines Glückes, den er dabei ängstlich bewacht, damit er nicht entspringe. So findet Anselmo, der seinen Sohn vergebens auf der Strafse gesucht hat, wenigstens Enrique vor, und nun kann er von ihm Rechenschaft verlangen. Enrique in wahrer Reue beichtet nun auch im Beisein Angela's, wie er diese schon lange mit seine Leidenschaft verfolgt, diese aber nichts gemerkt habe, so dafs sie auch ahnungslos in jenes Haus gegangen, wo er ihre Ohnmacht mifsbrauchte. Anselmo, dadurch von Angela's Unschuld überzeugt, stöfst einen Freudenschrei aus und umarmt die Freigesprochene; dann aber fordert er von Enrique Degensühne. Dieser naht sich darauf der erschreckten Angela, die für das Leben des Alten fürchtet, und raunt ihr zu: „Das Leben des Alten läuft keine Gefahr,“ er ist nämlich entschlofsen, zur Sühne seines Vergehens zu sterben, was auch geschieht; denn Anselmo siegt. Gonzalo, dem sein Vater die Überzeugung beibringt, dafs Angela unschuldig ist, fühlt sich wie von einem Alp befreit, die bösen Gedanken weichen, und er sinkt beglückt in die Arme seiner Gattin; denn sein Vater, dessen Ehrenhaftigkeit und

dessen Stolz er kennt, hat ihm gesagt: „Ich, der ich bin, was ich bin, und der ich weifs, was Ehre ist, ich sage Dir, dieses Weib ist eine ehrenhafte Gattin, so rein in ihrer Seele, wie es meine eigene Gattin, wie es Deine Mutter war . . . .“

Um dieses Drama genau zu würdigen, mufs man sich erinnern, dafs derselbe Dichter in andren Dramen, wo er die starre altspanische Tradition vertritt, die schauerlichsten Conflikte gerade daraus herleitet, dafs auch die gewaltsame und gegen den Willen der Dame geraubte Frauenehre, der Unglücklichen für immer einen unauslöschlischen Makel anheftet. In den Dramen: „Im Griffe des Schwertes,“ „Was nicht gesagt werden kann,“ „Harold der Normanne,“ u. s. w. ist doch gerade diese Auffassung die Voraussetzung, auf die sich die ganze Handlung aufbaut! Diese Abweichung ist eben wieder eine der Überraschungen, an denen Echegaray gerade so reich ist, wie Ibsen. Er wollte auch einmal seinen Landsleuten modern kommen und die moderne Wahrheit predigen, dafs Mann und Weib gleiches Recht und gleiche Verantwortlichkeit haben, und dafs Nachsicht und Rüge für beide gleich sein sollen; er wollte wie, wenn auch ungleich extremer, Björnson thut, dem Vorurteil entgegen treten, als wenn ein Liebesfehl der Frau die strengste Ahndung verdiene, hingegen der Mann frei ausgehen solle.

Dieser Kampf gegen die Tradition, den sich in Spanien natürlich nur ein Dichter erlauben darf, der durch „traditionelle“ Werke seine Meisterschaft dargelegt hat, schien Echegaray Mut zu weiteren Angriffen gegeben zu haben; denn noch in drei Dramen sucht er den Ausweg aus den Ehrkonflikten in neuer, d. h. also für spanische Auffassung „revolutionärer“ Weise zu finden. Doch Echegaray liebt es nicht, stets den gleichen Faden zu spinnen, und so liefs er auf „Wahn und Wirklichkeit“ ein Drama folgen, das den Kampf des Fortschritts gegen die Dunkelmänner, den Streit der Denkfreiheit gegen das Hergebrachte schildert; womit er also die Idee des Dramas: „Den Tod auf den Lippen“ wieder aufnimmt. Es ist dies ein charakterischer Zug des Echegaray'schen Schaffens, dafs dem Dichter die früheren Dramen nicht genügen; er glaubt noch nicht alle Seiten der einzelnen Idee erschöpft zu haben, und so bemüht er sich, in neuen Werken die notwendige Ergänzung zu geben. In Miguel Servet hatte er den stolzen Natur-

forscher geschildert, der sich über seine Zeit erhebt und deshalb zu Grunde geht, aber in dem Drama, dessen Held jener ist, spielen sich die Conflikte mehr auf das religiöse Gebiet hinüber, deshalb scheint es ihn gedrängt zu haben, losgelöst von allem religiösem Beiwerk, blos den Fortschritt der Naturforschung gegenüber der Glaubensruhe darzustellen. Das Drama, in welchem er diese Idee ausführt, heifst: „El hijo de hierro y el hijo de carne,“[1]) wörtlich; „Der Sohn des Eisens und der Sohn des Fleisches,“ doch dünkt uns der Titel: „Das Geisteskind nnd das leibliche Kind,“ für unsern Geschmack besser gewählt.

Der Inhalt läfst sich kaum mit einigen Worten andeuten, weil in dem ergreifenden Stück so viel geschieht, dafs ein Conflikt den andern jagt, und der Zuschauer kaum zu Atem kommt. Gegenübergestellt sind der Vertreter der aristotelischen Logikkünste und der doktrinären Buchwissenschaft, der Venezianer Castelnovo und Muntaner, der grofse Spanier, welcher sich auf die exakte Naturwissenschaft, auf Experimente und Naturbeobachtung stützt. Dem Venezianer der seine matematischen und Ingenieurkenntnisse aus den alten Klassikern schöpft, hat gehört, dafs Muntaner infolge seiner Metode — wir stehen im Anfang der Renaissance — eine Höllenmaschine erfunden hat, die mit Hülfe von Feuer und Dampf (gemeint ist natürlich die Dampfmaschine) die Segel überflüfsig macht, und die Schiffe über jedes Meer treiben kann, auch wenn der Wind seine Arbeit einstellt. Natürlich liegt der Republik Venedig viel daran, das Geheimnis zu besitzen, und so wird der Bruder Castelnovo's nach Barcelon ageschickt, wo sich Muntaner aufhält. Ihm wird der beste Schüler Castelnovo's, Raimundo, mitgegeben, weil man von seiner Beobachtungsgabe die Entdeckung der neuen Erfindung erwartet. Raimundo rettet Muntaner, als der Pöbel von Barcelona ihn als Hexenmeister gefangen nehmen will, und bei dieser Gelegenheit lernt er Genoveva, eine Waise, die Muntaner aufgenommen hatte, kennen und lieben. Der knappe Rahmen unseres Büchleins verbietet uns leider auf die schönen Einzelheiten

---

[1]) „El hijo de hierro y el hijo de carne.“ Drama en tres actos y en verso. Aufgeführt am 14. Januar 1888.

näher einzugehen. Raimundo hat freien Zutrit tim Hause, doch die Maschine, die vom Meister und seinem getreuen Famulus Rodrigo eifrigst bewacht wird, bekommt er nicht zu Gesicht. Später schöpft Muntaner auch Verdacht, und weist Raimundo die Thüre, womit ihm auch die Hoffnung auf Genoveva's Besitz genommen wird. Aus Wut darüber verbindet er sich mit der Majorität, die hier durch die Kirche, die von Genoveva's Amme Brigida von den Zauberkünsten des Hexenmeisters unterrichtet ist, und durch das Volk, das von dem Venezianer aufgereizt wird, vertreten ist. Man stürmt das Haus, es kommt zum Kampfe, und Muntaner verwundet Raimundo. Gleich darauf erfährt jener, dafs er bei der Verteidigung seines Geisteskindes den eigenen Sohn getroffen hat. In der Zwischenzeit ist Muntaner als Hexenmeister gefangen worden, nachdem es ihm noch gelungen. seine Erfindung zu vernichten. Raimundo aber, von dem man vermutet, dafs er beim Eindringen in Muntaners Haus die Maschine gesehen hat, und dafs er sie daher von neuem konstruieren könne, ist von der Republik nach Venedig gebracht worden, wo er wie ein Wertgegenstand bewacht wird. Dies giebt Echegaray nun Gelegenheit, sein wunderbares Schilderungstalent in der Zeichnung der Venezianischen Paläste, der Inquisition und Geheimpolizei u. s. w. zu entfalten. Castelnovo dringt in Raimundo, das Geheimnis, das er erraten hat, zu offenbaren und verspricht ihm goldene Berge. Der Jüngling kennt aber keinen andern Gedanken, als Genoveva. Als ihm daher Castelnovo mitteilt, dafs jene in Venedig eingetroffen ist, und ihm ihre Hand als Lohn für die Entdeckung verspricht, willigt Raimundo ein. Da bereitet sich mit Muntaners Erscheinen die Katastrophe vor. Der Meister ist ausgebrochen, und mit Raimundo's Mutter nach Venedig gekommen, um den Sohn zu suchen. Es folgt nun ein aufregender Streit. Raimundo hat sein Wort gegeben, die erratene Erfindung der Republik auszuliefern, Muntaner jedoch will trotz aller Liebe zum Sohne, dem er sich jetzt erst entdeckt, auf sein Geisteskind nicht verzichten. Schliefslich will Raimundo lieber sein Wort brechen, als des Vaters Herz. Aber die Venetianer verstehen keinen Spafs. Raimundo wird auf die Folter gespannt, und

als der Vater, der in fürchterlichem Zwiespalt zwischen seinem geistigen Kinde und dem leiblichen hin und herschwankt, die Schmerzenslaute des Gefolterten hört, bezwingt er sich selbst, und gebietet Rodrigo, das Pergament auszuliefern, in welchem er die Maschine beschrieben hat. Castelnovo, aufser sich vor Freude, befreit Raimundo: doch für den ist es zu spät, noch geschwächt von der Verwundung, hat er die Folterqualen nicht ertragen können, und halbtot bringen ihn die Schergen zurück. Muntaner glaubt aber in seiner Aufregung seinen Sohn gerettet, er wünscht ihm Glück zur Verbindung mit Genoveva und — stürzt sich dann in den Kanal. Denn was bleibt ihm noch, nachdem er sich für seinen Sohn geopfert, da sein Werk, an dem er vierzig Jahre gearbeitet hat, das Einzige, was für ihn das Leben lebenswert machte, und damit auch sesn Ruhm verloren ist? Nun stürzen sich der sterbende Raimundo und Rodrigo auf das Pergament, das Castelnovo in der allgemeinen Bestürzung bei Seite gelegt hat; das wichtige Schriftstück fliegt in den Kamin — und die Republik Venedig ist betrogen. „So nun bringt mich nochmal auf die Folter!“ ruft Raimundo aus, und der Vorhang fällt.

Wir brauchen kaum zu sagen, dafs das herrliche Trauerspiel einen grofsen Erfolg hatte.

Wie schon gesagt setzte Echegaray nun mit dem folgenden Drama den Kampf gegen die traditionelle Auffassung des Ehrbegriffes fort: „Das Erhabene im Gemeinen,“[1]) heifst das Werk, das am 4. Juli 1888 zu Barcelona aufgeführt wurde. Es spielt in der Gegenwart, und läfst sich als Salon- oder Konversationsstück bezeichnen. Der Form nach verdient es mit den besten Erzeugnissen Echegaray'scher Kunst verglichen zu werden und auch technisch gebührt ihm das Prädikat vorzüglich, wegen der schnell fortschreitenden Handlung und der Vermeidung alles Überflüssigen.

Gegenübergestellt sind zwei Ehepaare, der geistreiche Weltmann Ricardo mit seiner schönen Luisa, und der als Gourmand und schwerfälliger Philister verschriene Bernardo, an dessen Seite die roman-

---

[1]) „Lo sublime en lo vulgar.“ Drama original en tres actos y en verso.

tisch angehauchte Inés sich unglücklich fühlt, und deshalb bei Ricardo Trost sucht. Als der „lächerliche" Bernardo sein Unglück entdeckt, zeigt er in seinem ganzen Verhalten eine Seelengröfse und eine weltverachtende Tapferkeit, die der schuldigen Gatlin erst zeigt, was Bernardo, den sie in ihrem Hochmut verschmäht hat, für ein Held ist. Bernardo beschämt sie durch seine Grofsmut in einer Weise, dafs das unglückliche Weib sich härter bestraft fühlt, als hätte er sie in die Schande hinaus gestofsen. Selbstverständlich kommt es zum Duell, doch als Luisa den Kampf stört, verzichtet Bernardo, der seinen Gegner schon verwundet hat, auf eine Fortsetzung. Er schenkt dem Erbärmlichen grofsmütig das Leben, unbekümmert darum, was die Welt sagen wird; und ruft am Schlufse aus; „Was kümmert mich die Welt, ich weifs von meiner Ehre mehr als die Welt!" Das Drama schliefst mit der Andeutung, dafs Bernardo versuchen wird, das Eheleben mit Inés, die sich ja schon ganz von ihrem Gatten abgewendet und notgedrungen den verkannten Gatten bewundern und also auch lieben mufs, von neuem zu beginnen, wenn auch die Ehrentradition diese Conflikts lösung verbietet.

Wir bemerken noch, dafs Grawein eine deutsche Übersetzung des schönen Dramas angefertigt und einem Berliner Theater zur Aufführung eingereicht hat. Bis jetzt hat aber der betreffende Herr Direktor noch nicht den Mut gefunden, das Stück vor das Publikum zu bringen.

In dem folgenden Werke: „Der nie versiegende Quell,[1]) behandelt der Dichter zur Abwechslung wieder, wie schon so oft, die Conflikte, die aus der Elternliebe entstammen, doch, ohne die markige Gröfse zu erreichen, die er z. B. in „Im Griffe des Schwertes zeigte.

Don Anselmo leidet für seinen natürlichen Sohn Don Ramiro, der, ohne es zu wissen, einen Duellgegner getötet hat, langjährige Gefängnishaft, indem er sich, um den Sohn zu retten, als Thäter angiebt. Alle Hebel hat er in Bewegung gesetzt, um das Geheimnis zu wahren, das zuletzt doch entdeckt wird, und nun hat Anselmo das schmerzliche Bewufstsein, umsonst gelitten

---

[1]) „Manantial que no se agota." Drama original en tres actos y en verso, con un entreacto en prosa. Aufgeführt 9. März 1889.

zu haben:[1]) denn sein Sohn wird doch nicht glücklich, da dessen strenger Schwiegervater ihn nach der Entdeckung seiner Abstammung vor die Wahl stellt, entweder den Sträfling-Vater zu verleugnen, oder auf die Braut zu verzichten,[2]) und da der dankbare Sohn treu zu seinem Vater steht, opfert er sein ganzes Liebesglück.

„Die Sittenstrengen"[3]) hiefs das folgende Werk, das im November 1889 aufgeführt wurde. Echegaray nennt es ein Drama, aber ebenso gut könnte man es eine Satire nennen; denn in keinem der früheren Werke findet man soviel Ibsen'schen Hohn auf die Scheinmoral unserer modernen Gesellschaft. Erzählen läfst sich der Inhalt des Dramas, das in einem Badeort spielt, kaum, da sein gröfster Reiz eben in dem Dialoge liegt. Der Dichter zieht gegen den Klatsch los, gegen die falschen Ehrbegriffe und schildert die Qualen, die ein alleinstehendes Weib in unserer humanen Welt auszustehen hat, fast mit zu viel Grausamkeit.

Soledad, eine alleinstehende Waise, wird von einem reichen Adeligen, Jorge geliebt, der von der Schönheit und Herzensgüte seiner Braut entzückt, sich darüber hinwegsetzt, dafs sie alleinsteht und auch nicht zu sagen weifs, wer ihre Eltern sind. Die Verlobung ist noch nicht öffentlich bekannt. Als daher Soledad als alleinstehende Dame, ins Bad kommt, regen sich die Zungen, und bald zeigt die beleidigende Haltung der Badegesellschaft deutlich genug, was man von der Dame denkt, die öfters mit Jorge und Roberto zusammengesehen wird. Roberto ist der Halbbruder Soledads, der im Auftrage seiner sterbenden Mutter die natürliche Tochter seines Vaters, Don Severiano aufgesucht hat, und ihr nun als Bundesgenosse beisteht. Soledad trifft im Bade mit ihrem Vater und ihrer Mutter Doña Pura, die einen höheren Beamten geheiratet hat, zusammen, sie ist aber zu stolz, sich denen erkennen zu geben, die es über sich gebracht, ihre Tochter ganz zu vergessen — aus Furcht vor der Gesellschaft. Mit grausamer Ironie schildert nun

---

[1]) Dasselbe findet sich bei Juana in „Heiligkeit oder Wahnsinn."

[2]) Derselbe Konflikt, wie in „Im Griffe des Schwertes," wo auch der Sohn vor die schreckliche Wahl gestellt wird, entweder sein eigenes, oder der Eltern Glück zu zerstören.

[3]) „Los rigidos." Drama original en tres actos y en verso y un dialogo exposion en prosa.

der Dichter, wie gerade die „sittenstrengen“ Eltern die Seele der Verschwörung gegen Soledad bilden. Nun entwickelt sich aus diesem Drama ein neues, dessen Personen Soledad und Jorge sind. Der Stolz der verlassenen Waise ist durch ihr widriges Schicksal nur gesteigert worden, und als sie zu entdecken glaubt, dafs Jorge so sehr von der Gesellschaft abhängig ist, dafs er in seinem Urteil über die Braut schwankend zu werden droht, da will sie mit ihm brechen. Die Stolze duldet keinen Zweifel und fordert unbedingtes Vertrauen, und als sie auf Jorge's Gesicht noch Unschlüssigkeit sieht, schickt sie ihn weg. Doch Jorge ist zu sehr im Banne ihrer Schönheit, darum bietet er ihr einen Vergleich an, er weifs nicht, ob sie eine Ehrlose, oder eine erhabene Märtyrerin ist; aber er will sie heiraten, unter der Bedinguug, dafs sie nach der Trauung das Geheimnis lüftet, und kann sie sich dann nicht als rein und schuldlos erweisen, so wird er sie töten. „Ich nehme an,“ ruft Soledad, und Jorge antwortet warnend: „Es geht ums Leben,“ und nun verkündet er vor der ganzen Gesellschaft, die kurz vorher Soledad mit Bedacht beleidigt hatte, seine Verlobung mit ihr. Im dritten Akte befinden wir uns in dem Hause Jorge's. Er hat zur Hochzeitsfeier die Hauptvertreter des Klatsches „die sittenstrengen“ Don Severiano und Doña Pura eingeladen, damit sie Zeugen der Eröffnungen sind, die Soledad zu machen hat. Der Umstand, dafs auch Roberto auf ihrer Gegenwart besteht, macht Doña Pura unruhig, es regen sich ihre Gewissensbisse, und die Angst, ihr vergessenes Kind möge plötzlich aus der Vergessenheit auftauchen. Doch während Soledad und Jorge zur Trauung gehen, beruhigt Severiano seine Mitschuldige, da das Kind längst gestorben sei, aber je mehr er spricht, desto unruhiger wird er selbst, und zuletzt fafst beide eine Ahnung der Wahrheit. Nun kommen Soledad und Jorge als Gatten zurück, und Jorge verlangt als sein Recht, dafs seine Frau vor den beiden Zeugen ihr Geheimnis sage. Doch der Anblick der Eltern macht Soledad verstummen, Jorge dringt immer heftiger auf das Geständnis, aber je heftiger er wird, desto mehr weigert sich Soledad. Ihm allein will sie alles gestehen, aber vor Zeugen

ist es unmöglich. Als Jorge sich in immer gröfsere Wut hineinredet, tritt Roberto dazwischen und führt seine Schwester ins Nebenzimmer. Jorge eilt ihnen nach, und als er dort sieht, wie Roberto seine Gattin küfst, ergreift er einen Degen und stöfst blindlings zu. Roberto wirft sich ihm zwar entgegen, aber Soledad wird verwundet. Nun erfährt der Wütende den wahren Sachverhalt, Roberto übergiebt ihm einen Pack Briefe, welche die Beweise enthalten, und nun eilt Jorge zu den beiden Sittenstrengen, zeigt seine von Soledads Blut gerötete Hand und fragt „Erkennt ihr Euer Blut?" Die Briefe, die er vorweist, machen die Antwort der erschreckten Eltern überflüfsig. Nun regt sich bei ihnen das Verlangen, die Tochter zu umarmen, doch Jorge weist sie mit bitterironischen Worten aus dem Hause. Zum Schlusse erscheint Soledad — oder wie sie jetzt mit ihrem wirklichen Namen heifst, Inés — und während Jorge sie mit freudigem Stolze umarmt, erbittet sie von ihm Verzeihung für die Eltern. Doch Jorge bleibt bei seiner Entscheidung, er will den beiden die Rückkehr erst gestatten, wenn sie soviel Thränen vergossen, wie Soledad durch ihre Schuld vergofs.

Das Stück, das sich durch eine grofse Länge unvorteilhaft bemerkbar macht, konnte bei seiner Aufführung keinen grofsen Erfolg erzielen, wenn sich auch nicht läugnen liefs, dafs einige Stellen wegen ihrer grofsen poetischen Schönheit rauschenden Beifall fanden.

Im nächsten Werke, das am 21. Dezember 1890 aufgeführt wurde, beschäftigte sich Echegaray wieder mit dem Problem der Gattenehre, doch die Lösung, die er diesmal findet, ist so unspanisch, wie möglich, ist es doch das „amerikanische Duell," das er als Folge und Ausweg der Conflikte anwendet. Calderon und Lope müssen sich im Grabe umdrehen, ob solcher Ketzerei! Das Drama, das wir etwa „Die beiden Glücklichen"[1]) nennen können, ist eins der pessimistischesten Stücke, die je geschrieben worden sind, und zum Vergleiche könnten wir nur „La Mariposa" von Leopoldo Cano y Masas (s. S. 27) heranziehen. Mit unerbittlicher Grausamkeit zeigt uns hier Echegaray, wie der edle Eugenio, den alle Welt den Heiligen nennt, mit einem Schlage aus einem lang-

[1]) „Siempre en ridiculo." Drama en tres actos y en prosa.

jährigen Scheinglück herausgerissen wird, und nun auf einmal, gleichsam zur Strafe dafür, dafs er so edel war, von seinen Mitmenschen nur Gutes zu denken, plötzlich auf einmal Kind, Weib und Freund verliert. Um das Mafs voll zu machen, stirbt zum Schlusse nicht der Mörder seines Glückes, sondern der unschuldig Verratene.

Das Stück, das in unserer Zeit spielt, hebt an in einem Landgute Don Pablo's eines reichen Herrn, der zahlreiche Freunde um sich herum versammelt hat. Wie der Vorhang sich hebt, erblicken wir Don Cosme, eine köstlich gezeichnete Figur, der ein warmes Herz besitzt, aber doch als unverbesserlicher Murrkopf über alles brummt. Es will ihm nicht gefallen, dafs Pablo's Tochter Teresa, die so gerne lacht, (daher der Titel) in der letzten Zeit übertrieben lachlustig wird. Er spricht unauffällig mit den andern Gästen und findet dabei seinen Verdacht bestätigt, dafs sie Juan liebt, den romantischen Schwärmer. (Man denke an „Das Erhabene im Gemeinen.“) Don Cosme ist darüber empört; denn er weifs, dafs Juan schon verheiratet ist und seine Frau in Mexiko verlassen hat. Drum will er einschreiten, ehe es zu spät ist, um so mehr, da er weifs, dafs der edle Eugenio, Pablo's Pflegesohn, der sich als Ingenieur in Kalifornien ein grofses Vermögen erworben hat, Teresa heimlich liebt. Er sucht daher eine Unterredung mit der lachlustigen Teresa, während gleichzeitig Eugenio um deren Hand anhält. In dem Augenblicke, wo Cosme unbarmherzig Juans Geheimnis verrät, und Teresa, ohnmächtig vor Schreck, zusammenzubrechen droht, erscheint Eugenio und ihr Vater, der diesem das Jawort gegeben. Die beiden fragen Cosme warum Teresa weine. „Ich sprach ihr von einer Heirat . . . . .“ sagt dieser lakonisch. Don Pablo und Eugenio glauben natürlich, es handle sich um die Heirat, über die auch sie eben gesprochen, und Teresa ist verlobt, ehe sie zur Besinnung kommt; denn, da Eugenio, dem Teresa immer mit grofser Freundlichkeit entgegengekommen ist, stets geglaubt hat, sie erwiedere seine Liebe, nimmt er ihr erschrecktes Schweigen für volles Einverständnis.

Im zweiten Akte, der sieben Jahre später spielt, finden wir Teresa als die „glückliche“ Gattin Eugenio's und Mutter eines Kindes. Im Selbstgespräch verrät

die wegen ihres Glückes und ihrer ewigen Heiterkeit (— siempre en ridiculo —) gepriesene Frau, dafs sie nur ein Scheinleben führe. Ihr Herz gehört nämlich Juan, und ihren Gatten hafst sie, weil seine sich stets gleichbleibende Güte, seine „Heiligkeit“ wie sie spöttisch sagt, sie langweilen. Da erscheint plötzlich Juan, der sieben Jahre in Amerika gewesen, und nun kommt die Katastrophe. Conte Nebreda, der als der beste Fechter von Madrid schon in mehreren anderen Echegaray'schen Dramen, als typische Figur (hinter der Szene freilich) u. A. auch im Galeoto vorkommt, hat im Club die Frauen im Allgemeinen verhöhnt, Juan und Eugenio fangen Streit mit ihm an, und die Folge sind zwei Duelle. Teresa hört davon, selbstverständlich glaubt sie, Juan allein würde fechten. Dafs ihr Mann, der „Heilige,“ auch für die Frauenehre kämpfen würde, kommt ihr nicht in den Sinn; denn wie sollte sie ahnen, dafs Eugenio nur deshalb von seinem Duell schweigt, um sie nicht zu erschrecken? In der Angst um Juans Leben schreibt sie nun einen Brief, in dem sie ihn beschwört, vorsichtig zu sein, um sich ihr und seiner Tochter zu erhalten. Während des Schreibens kommt Eugenio von seinem Duell siegreich zurück, liest das Billet und — der Zuschauer erwartet jeden Augenblick die Katastrophe! Durch seine eigenen Fragen unterstützt, bringt Teresa aber dem Gatten die Überzeugung bei, dafz sie von seinem Duell gewufst und ihm geschrieben habe. Eugenio ist aufser sich vor Freude, dafs sein Weib, dessen kühle Liebe ihn nicht verwöhnt hatte, ihm einen solchen Beweis zarter Liebe gegeben, und in seinem Glück wird er fast ausgelassen, er ladet die Freunde, die zum Abendbesuch erscheinen, in so übermütiger Weise ein, seinen Triumph mitzufeiern, dafs seine Ausgelassenheit die verschiedensten Urteile hervorruft: „Guter Kerl, Hans Narr, Verrückter, Naives Kind,“ und ähnlich lauten die Seitenbemerkungen seiner Umgebung als Antwort auf seinen Freudeausbruch. Im dritten Akte, als von den Gästen nach dem Festmahl von dem Duell gesprochen wird, fällt manches Wort, das Eugenio stutzig macht, und mit grofser Kunst steigert der Dichter die Wirkung der Schilderung, ein Wörtchen

fügt sich zum andern, bis bei Eugenio endlich der Zweifel erwacht, dessen Dasein sich durch gesteigerte Lachlust anzeigt. Er fragt nun im Geheimen einen der Gäste nach dem andern aus, und zum Schlufs ist er über alles klar. Zur niederschmetternden Gewifsheit wird ihm aber das Ergebnis seiner Untersuchung, als sein Kind das Couvert des Unglücksbriefes findet, auf welchem die Adresse Don Juans steht. Er bittet nun seinen Freund Juan, der in der Nähe im Hotel wohnt, zu ihm zu kommen. Juan erscheint und wird lachend vom Hausherrn empfangen. Lachend erzählt Eugenio in einer dramatisch überaus wirksamen Szene, in der er den unwissenden Ehemann spielt, welche Angst Teresa um ihren Juan ausgestanden, er zeigt das Couvert, und erzählt ihm mit einem Gemisch von Wut und Schadenfreude den Inhalt des Briefes. Zuletzt aber, als Juan sein Entzücken nicht genug verbergen kann, fällt er aus der Rolle, und will sich gerade in dem Augenblicke als Teresa eintritt, auf den Verräter stürzen. Doch sinkt er vom Schmerz übermannt auf einen Divan, und giebt so den beiden Schuldigen Gelegenheit zu kurzem leisen Zwiegespräch, das Juan zu spät erkennen läfst, dafs er durch die Brieferzählung Eugenio's in eine Falle geraten ist. Nun folgt dasselbe, wie in dem Drama „Das Erhabene im Gemeinen," der Galan spielt gegenüber der Grofsmut des beleidigten Gatten eine schlechte Rolle, und die schuldige Gattin vergeht vor Scham, da die Güte des Beleidigten mehr schmerzt als seine Wut. Eugenio wire nämlich plötzlich ruhig. Ziemlich ironisch erklärt er, aus Rücksicht auf seinen geliebten Schwiegervater keinen Skandal haben zu wollen. Einer von den beiden Männern soll eben später unauffällig verunglücken. Aber wie sehr er im tiefsten Innern getroffen ist, und dafs er auch den Tod sucht, beweist die ausgesuchte grausame Art, wie er den Todeskandidaten bestimmen will. Nicht durchs Loos soll es geschehen, sondern Juans und Luisa's Kind, das für das seinige gegolten hat, soll entscheiden. Vor der ganzen Festgesellschaft wird das Kind gefragt, wen es lieber habe, den Vater, oder die Mutter. Die kleine Maria läuft zur Mutter, und Eugenio ist zum Tode verurteilt. Während nun die Festgäste und der Schwiegervater das heitere,

stets glückliche Ehepaar preisen, bringt Eugenio die Pistolen fort, die vorher zur Unterhaltung gedient hatten; man warnt ihn noch beim Entladen vorsichtig zu sein — und gleich darauf hört man einen Schufs.

Die vier letzten Dramen hatte Echegaray in der Gegenwart spielen lassen, Grund genug, dafs ihn wieder die Sehnsucht erfafste, zum Mittelalter zurückzukehren, und so schrieb er den tragischen Einakter „Das Vorspiel eines Trauerspiels,“ [1]) der sechs Tage nach der Aufführung der „beiden Glücklichen“ in Valladollid über die Bretter ging (26. Dez. 1890).

Der grausam peinliche Einakter spielt in Sevilla zur Zeit Philipps II. Wir lernen eine Doña Mariana kennen und erfahren, dafs sie vor Zeiten an einen abenteurenden Piraten Jaime verheiratet wurde, der das Herz des Vaters zu betören verstanden, ferner, dafs Jaime aus schnöder Gewinnsucht seine Frau am Hochzeitstage an einen Grafen verkauft hat. Darauf ist er verschwunden. Die Unglückliche lebte seitdem nur für ihren Sohn und hütet einen Schatz, den der Graf für ihn gegeben. Im Verlaufe der Handlung stürzt plötzlich Leonolo, ihr Sohn, ins Zimmer, aufser sich vor Wut; denn auf der Strafse hat ihn ein Mann beschimpft, und als er Genugthuung verlangte, ihn als Kind behandelt. Zu seiner Freude erscheint dieser Mann, der niemand anders ist, als Jaime, in seiner Mutter Wohnung. Auf das Geheifs der Mutter verläfst er zwar das Zimmer, erfährt aber nun draufsen von einem alten Diener, wer Jaime ist. Dieser ist nur gekommen, um den Schatz des Grafen zu holen, und als Mariana sich weigert ihn herauszugeben, droht er, ihren Sohn zu töten, der ihn beim Eintritt so wie so beleidigt habe. In der Angst giebt nun die Mutter das Verlangte, aber da erscheint Leonolo, und nun schildert Echegaray in gewohnter Meisterschaft den Zwiespalt in des Sohnes Seele. Er sieht, dafs der Mann, den er als Gatten seiner Mutter, für seinen Vater halten mufs, diese auf's tiefste kränkt, und er schliefst die Thüre, um zuerst die Ursache des Wortstreites zu erfahren. Durch das höhnische Wesen Jaime's gereizt, führt er von Zeit zu Zeit seine Hand

[1]) „El prologo de un Drama,“ Drama en un acto y en verso.

ans Schwert, aber der Gedanke, dafs der Feind sein Vater ist, hält ihn immer zurück. Als ihm aber Jaime höhnisch zuruft, er sei sein Vater nicht, und Mariana dies bestätigt, da stürzt er sich auf den Gehafsten, und Jaime fällt. Der Tumult lockt Leute an, die Runde kommt, und Leonolo wird als Vatermörder abgeführt.

Wir können gerade nicht behaupten, dafs uns dieses gar zu grausige und extravagante Phantasiespiel besonders gefallen könnte, und möchten wirklich die Bühne sehen, die wenigstens bei uns mit einer Aufführung des Einakters Beifall finden würde, da für uns der Reiz der schönen Verssprache ja fortfällt, der im Original manches geniefsbarer macht.

Der Zeit nach folgt jetzt die schon S. 136 angeführte Opernbearbeitung „Irene de Otranto", die im Februar dieses Jahres (1891) zum erstenmale aufgeführt wurde. Am 27. desselben Monats erschien das vierzigste und (bis jetzt) letzte Werk des Dichters, das, wie das erste, wieder eine Komödie ist; freilich eine Komödie im Sinne Echegaray's, der eben von Komödie spricht wenn am Schlusse des Dramas kein Blut fliefst. In Wahrheit ist das Werk, das den Titel führt: „Die erste Kritik" [1]), eine mit heiterer Selbstironie gewürzte Satire auf die Kritik, die Presse, die Dichter im Allgemeinen, die schlechten Dichter im Besonderen, und auf das Publikum, kurz und gut eine bald heitere, bald grausam ernste Verspottung aller Faktoren, die nötig sind, um den Erfolg eines Dramas entweder zu sichern, oder zu vereiteln. Wir könnten unsere kleine Abhandlung nicht besser und wirksamer schliefsen, als wenn wir ganze Szenen aus dem herrlichen Schauspiel, das, wie der Dichter selbst auf dem Titelblatt angibt, „mit aufserordentlichem Erfolge" [2]) aufgeführt worden ist, einfach zum Abdrucke brächten; denn Echegaray hält hier einerseits zwar Abrechnung mit dem Publikum, andrerseits legt er aber auch eine Beichte ab und läfst den bewundernden Zuschauer einen Einblick in die Werkstätte eines Dichters, in seine innersten Gedanken, Hoffnungen, Zweifel und Befürchtungen thun, wie

---

[1]) „Un critico incipiente." Capricho comico original en tres actos y en prosa sobre critica dramatica . . .

[2]) Estrenado con extraordinario exito etc.

ihn nur ein Seelenmaler ersten Ranges geben kann. Das Grofsartigste aber ist, dafs Echegaray mit verblüffender Offenheit — denn er schildert sich doch selbst — sich nicht scheut, auch alle Regungen der Dichtereitelkeit, des Neides, des Stolzes, der Rachsucht u. s. w., die der Dichter zeigt, je nachdem der Erfolg seines Werkes in Frage gestellt ist, oder gesichert erscheint, mit derselben Klarheit zu schildern, als er die Fehler und Gebrechen der Anderen vornimmt. Nach dem Gesagten wird jeder Leser gerne zugeben, dafs es schwierig sein dürfte, mit wenigen Worten das Drama zu skizzieren; doch wollen wir versuchen, in einigen Strichen wenigstens den Gang der Handlung anzudeuten.

Der gefeierte Dichter Antonio hat nach langer Schaffenspause ein Drama geschrieben, und eingedenk dessen, dafs das Publikum vom berühmten Dichter nur Grofses und immer Neues erwartet, hat er alle Kraft daran gesetzt, um ein Meisterwerk zu liefern. Jetzt aber erfafst ihn plötzlich die Furcht vor der Kritik, er reicht sein Drama ein, verschweigt aber seinen Namen, ja er sorgt sogar dafür, dafs man allgemein glaubt, das grofse vielbesprochene Werk stamme von dem gefürchteten Dichter und Kritiker Don Pablo her. Aus dieser Verheimlichung — selbst seine Verwandten wissen nicht, dafs Antonio der Verfasser ist — entstehen alle Conflikte des Dramas. Nur ein Freund, Telesforo, ebenfalls ein Kritiker, hat das Werk gelesen, und im Eingang des ersten Aktes finden wir eben Antonio ängstlich bemüht, von Telesforo das Urteil herauszuholen; aber dieser macht nur Ausflüchte. Später lernen wir die Haushaltung des Dichters kennen, seine Frau, die mehr dem Praktischen zuneigt, spottet über den schlechten Verdienst[1]) des Dichters und warnt die romantische Tochter Luisa vor einer Literatenheirat. Luisa liebt aber schon Enrique, den jungen kecken Kritiker, der die moderne Dichterjugend vertritt, die unbekümmert um die Tradition, nur dem jeweiligen Geschmack des Publi-

---

[1]) Mit heiterer Selbstverspottung schliefst auch Echegaray in der Bühnenbeschreibung des ersten Aktes die Aufzählung der Möbel mit den Worten: „En suma, el despacho de un autor dramático de fama, y por consiguente, pobre“, „mit einem Wort, das Zimmer eines berühmten, und folglich armen Dramendichters. . .“

kums huldigt, und daher viel Geld verdient — Gründe genug, um ihn bei Antonio unbeliebt zn machen. Der Akt schliefst sehr scherzhaft damit, dafs der Vorhang, wie bei „Doktor Wespe“ während der Vorlesung eines Dramas fällt. Der Vorleser und Verfasser ist Pepe, Antonio's Sohn, der es dem Vater nachmachen will, und die Freunde desselben zur Kritik eingeladen hat, was Echegaray Gelegenheit giebt, alle augenblicklich sich befehdenden Meinungen zu Wort kommen zu lassen. Im zweiten Akte wird die Aufregung des Dichters geschildert, der am Premierenabend seines Stückes das Theater verlassen mufs, weil ihm die Kräfte versagen, und der nun zu Hause vor Ungeduld vergeht, weil er Nachrichten über den Erfolg oder Mifserfolg haben will. In dieser seiner Gemütsstimmung kommt sein Groll gegen Enrique zum Ausbruch, als er sieht, dafs der moderne Kritiker den Gang ins Theater verschmäht, weil er die Kritik schon im Voraus fertig hat. Er wettert furchtbar gegen den Armen, verweigert ihm die Tochter, nennt ihn unwissend und albern etc. etc., doch, als Enrique um sein Können zu beweisen, die Kritik vorliest, und Antonio hört, dafs Enrique blos auf die Lektüre hin einen Lobgesang geschrieben hat, da wechselt sofort die Stimmung, er umarmt den Überraschten, lobt ihn, schmeichelt ihn, verspricht ihm die Tochter, bittet ihn um Verzeihung u. s. w. Bald darauf erfährt er auch Näheres über den Theaterabend. Das Publikum war unentschieden, die Einen waren begeistert, und die Andern durch die Kühnheit des Vorwurfs in ihrem moralischen Empfinden verletzt. Im dritten Akte erwartet der Dichter fieberhaft die Zeitungen. Die meisen Kritiken sind gleichgültig gehalten, nur Enrique, der gegen den Willen seines Verlegers seine Kritik aufgenommen hat, ist entschiedener Beifallspender; doch ein unbekannter Mann, der sich unter den Scheinnamen „Der Unversöhnliche“ birgt, offenbar ein Anfänger, hat das Werk erbärmlich heruntergerissen. Diese Kritik stammt aber von niemand andrem her, als von Antonio's eigenem Sohn Pepe. Ein Verleger hat ihn um Beiträge gebeten, und um seinem Vater, der ihn abgeraten hätte, wenn er ihn befragt hätte, zu beweisen, wie kräftig er schreiben könne, griff Pepe —

gegen seine ehrliche Überzeugung — das Drama an und glaubte sogar damit seinem Vater noch einen Gefallen zu erweisen: denn diesem kann es doch nur willkommen sein, wenn sein Nebenbuhler Pablo getadelt wird. Man denke sich die schmerzliche Uberraschung, als sich alles aufklärt. — Nach langem, schmerzvollen Kampfe bezwingt der Vater in Antonio den verletzten Dichter Antonio, und der erstere beglückwünscht sogar seinen Sohn für den glänzenden Beweis, dafs er eine scharfe Feder führe. Aber der unglückliche Pepe kann sich in seiner Reue über den Mifsgriff nicht beruhigen, er verlangt in seiner Verzweiflung alles Mögliche und Unmögliche, man solle ihn aus dem Hause werfen, man solle sein Stück auspfeifen u. s. w. er verdiene das. Sein Vater antwortet ihm darauf: „Sage das nicht! Merke Dir den Satz: Jeder dramatische Dichter verdient applaudiert zu werden, als Entschädigung für alle die Leiden, die ihm sein Werk schuf . . . .“

Könnte man mit einem schönern Worte dem Publikum Achtung vor dem dichterischen Schaffen beibringen, als Echegaray es hier am Ende seines capricho comico, seines dramatischen Scherzes, wie er sich ausdrückt, thut? Und so bitten wir denn den Leser zum Schlusse diesen echegaray'schen Spruch auch auf Echegaray selbst anzuwenden.

Uberblicken wir jetzt das Leben des Mannes der in der Reife der Jahre seine Dichterlaufbahn einschlug und in kaum fünfzehn Jahren mehr Werke schaffte, als manche andere Dichter in einem langen Leben zustande bringen, so können wir uns eines berechtigten Staunens nicht erwehren. Und was noch seltsamer ist, der wunderbare Dichter macht uns den Eindruck, als habe er — der Fünfziger — noch lange keine Neigung, sich aufs Altenteil zurückzuziehen, vielmehr sagt uns die ganze Betrachtung der langen Reihe seiner Werke, in der man ein stetes Fortschreiten von Hauptwerk zu Hauptwerk beobachten kann, dafs Echegaray uns noch eine reiche Ernte grofsartiger Schöpfungen schenken wird; denn trotz seines „Heiligkeit oder Wahn-

sinn?“ trotz seines Galeoto hat er noch lange nicht das geschaffen, was wir von ihm erwarten können; nach allem, was wir von ihm wissen, macht er uns ganz den Eindruck, als sei er noch lange nicht auf dem Wendepunkt seines Könnens und Schaffens angelangt.

Feilitzen erklärt sogar, Echegaray sei berufen, das spanische Theater zu einer zweiten klassischen Blüteperiode heraufzuführen. Auch andre Kritiker scheinen Ähnliches zu glauben, da man allgemein darin übereinstimmt, das Jahr 1874, wo Echegaray's Dichterlaufbahn beginnt, als Markstein und Ausgangspunkt einer neuen literarischen Epoche zu betrachten, und man auch die seit dieser Zeit entstandene Literaturrichtung, den neoromanticismo gar oft als die „Schule des Echegaray“ bezeichnet findet. — Und ein solcher Mann war bei uns so lange unbekannt!

Feilitzen macht deshalb seinem Volk den ganz berechtigten Vorwurf: „Wäre Echegaray ein Franzose, so würden alle Gebildeten es als Todsünde betrachten, nicht über ihn unterrichtet zu sein!“ Und was dort Schweden gesagt wird, kann auch Deutschland getrost auf sich beziehen. Es ist merkwürdig, wie Zufall und Mode in der Literaturgeschichte mitspielen! Das literarische — ja selbst das politische Spanien! — ist den meisten Gebildeten bei uns eine terra incognita, und doch verdient wohl keine Nation mehr, dafs man sich näher mit ihr beschäftige, als die spanische, die lebhafte, poesievolle Nation der Ritterlichkeit. Das spanische Volk müfste uns ja schon allein deshalb grofses Interesse abgewinnen, weil sein Land, nächst der Türkei und Rufsland, das einzige in Europa ist, wo der alles nivellierende Strom der modernen Kultur noch nicht mit allem Originalen, Naiven und Enthusiastischen aufgeräumt hat! Und verdienen nicht auch die Dichter dieses schwärmerischen, phantasiebegabten Volkes, an ihrer Spitze Echegaray, den Beifall Europa's in höherem Mafse, als die nüchternen Realisten bei unsern westlichen Nachbarn, die mit Espritgeprickel den Mangel an sittlicher Gröfse und wahrer Poesie verdecken zu können glauben.

Aber die Nationalität Echegaray's ist nicht die einzige Ursache, dafs er bei uns noch so wenig gekannt ist, wenn wir die Ursache feststellen wollen, so dürfen wir die Kritik, wie schon bei der Besprechung einzelner Dramen angedeutet wurde, als eine der mitwirkenden

Kräfte nicht vergessen, wir meinen natürlich die Kritik aller Länder, die spanische nicht ausgenommen; denn Echegaray macht es den Kritikern gar so schwer, ihn in eins der Schubfächer unterzubringen, welche zur Erleichterung schablonenhafter Einteilung im Laufe der Jahre gefertigt worden sind. Echegaray, den Mann der Gegensätze, den Romantiker urd Realisten, den Optimisten und Pessimisten, Tragiker und Lustspieldichter, den die Einen den „Troubadour der Bühne" nennen, während die anderen ihn als den nüchternen Mathematiker tadeln, der die Personen seiner Stücke, wie Schachfiguren nach gegebenen Thesen operieren läfst — diesen Echegaray zu verstehen, dazu gehört sich ein liebevolles Eingehen auf seine Eigenart und längere Beschäftigung mit seinen Werken, und da genügt kein schnellfertiges Urteil, und auch kein handliches Schlagwort, wenn es gilt, über eines seiner Werke zu Gericht zu sitzen.

Nun müssen wir freilich zugestehen, wie es schon oben des öftern der Fall war, dafs uns vieles in den Echegaray'schen Werken extravagant und peinlich, ja grausig erscheint, und dafs dies seine Verpflanzung auf fremde Bühnen schwer macht, wir wollen auch zugestehen, dafs er öfter technische Fehler zeigt, dafs er zu viel Längen bringt, und durch lyrische Einlagen die Bühnenhandlung verlangsamt, aber alle diese Fehler des mit Unrecht verkannten Dichters fallen nicht so schwer ins Gewicht, um seine laue Aufnahme seitens unseres deutschen Publikums zu rechtfertigen. Wer einmal in das Verständnis des grofsen Dichters eingedrungen ist, der auch als Mensch eine der interessantesten Persönlichkeiten unserer Zeit ist, wird nicht mit dem Urteil zurückhalten, dafs Echegaray nächst Ibsen der gröfste Dramatiker der Gegenwart ist. Es ist vielleicht kein blofser Zufall, dafs Echegaray in Ibsens nordischer Heimat so beliebt geworden ist, und dafs es ein Skandinave war — Professor H. von Feilitzen in Upsala — der ihn zuerst aufserhalb Spaniens erfolgreich bekannt machte.

Es ist dies kein Zufall; denn die Skandinavier, die einen Ibsen den Ihrigen nennen, haben mit richtigen Blick sofort die Verwandtschaft der beiden Geistesriesen erkannt, pafst doch, was der Däne Brandes von Ibsen sagt, auch wörtlich auf Echegaray: „Das positive Element seines Pessimismus, es lebt als Sehnsucht nach besseren Zuständen,

als Glaube an die Zukunft, als Glaube daran, dafs die alte durch Lüge und Heuchelei aufrecht erhaltene Welt durch eine neue abgelöst werden wird, in welcher Freiheit und Freude herrschen.“

Wir halten es für überflüssig, im Einzelnen die Verwandtschaft Ibsens uud Echegaray's nachzuweisen, wer uns bisher gefolgt ist, wird die frappante Ähnlichkeit selbst schon lange gemerkt haben.

Wir möchten nur wünschen, dafs die Göttin Mode. die Ibsen bei uns so beliebt gemacht hat, ihre Fürsorge auch auf Echegaray ausdehnen möchte: unser Publikum, und unsere Dichter und Denker würden nur Vorteil davon haben, und ganz Deutschland könnte sich Glück wünschen zu dieser neuen Eroberung.

Übrigens sollte uns Echegaray gegenüber eigentlich schon die Dankbarkeit zwingen, aufmerksamer zu werden; denn er ist mit der Mehrzahl seiner Freunde einer der glühendsten Verehrer Deutschlands, im Gegensatz zu seinen französischen Kollegen, die unser Vaterland höchstens nach der Höhe der Tantièmen schätzen, welche ihre Stücke ernten.

Man urteile selbst über Echegaray's Gefühle für uns nach dem Briefe, welchen er an Fastenrath schrieb, als er von der Galeottoaufführung in Meiningen benachrichtigt wurde:

„Mit welcher Spannung und Aufregung ich das Resultat erwarte, werden Sie ahnen, wie Sie auch ahnen werden, dafs ich nicht ohne Zagen und Mifstrauen mich dem deutschen Publikum vorstelle. Denn ich achte es, ja ich achte es sehr, weil ich seinen Wert kenne und weifs, dafs es alle Fragen nnd Probleme vertieft; weil ich die Höhe kenne, zu der es sich in seinen Kritiken erhebt, flöfst es mir als Richter beinahe Furcht ein. Und dann, wie verschieden ist der Geschmack des einen Volks und des andren! Dem einen gefallen die Einzelheiten, die Entwicklungen, die episodischen Szenen, die Ausmalung der Charaktere, die langsame Handlung. kurz das Analytische. Das andre Volk dagegen ermüden die Einzelheiten: die Episoden werden ihm unerträglich, es sucht Handlung, Bewegung. grofse Situationen, die höchsten Momente, in denen sich das Drama condensiert, mit einem Worte das Synthetische. Und dies ist es nicht allein: eine Handlung, die für alle Interesse hat, die Etwas enthält, was über das Veränder-

liche des Geschmackes, der Zeiten und der Rassen hinausgeht, was immer lebenskräftig und menschlich ist, wie schwer ist das mein Freund! Und selbst ohne so hohe Ideale zu erstreben, selbst in bescheidenen Grenzen, welche Schwierigkeiten bleiben noch immer. . . .“

So bescheiden schreibt der gröfste spanische Dramatiker unserer Tage!



Anhang.

Register der Werke Echegarays.

Nr.

1874 1 **„Das Schuldbuch.“** Gereimtes Lustspiel in einem Akte. Zeit: Gegenwart. (Vierte Auflage 1884.)[1])

2 **„Das Weib des Rächers.“** Gereimtes Trauerspiel in drei Akten. Zeit: Sechszehntes Jahrhundert. (Achte Auflage 1885.)

1875 3 **„Die letzte Nacht.“** Gereimtes Trauerspiel in drei Akten und einem Nachspiel. Zeit: Gegenwart. (Vierte Auflage 1883.)

4 **„Im Griffe des Schwertes.“** Gereimtes Trauerspiel in drei Akten. Zeit Karls V. (Achte Auflage 1884).

1876 5 **„Eine Sonne die aufgeht, und eine Sonne, die untergeht.“** Gereimtes Lustspiel in einem Akte. Zeit: Gegenwart. (Vierte Auflage 1883.)

6 **„Wie es anfängt, und wie es endet.“** Gereimtes Trauerspiel in drei Akten. (Erster Teil einer Trilogie.) Zeit: Gegenwart. (Sechste Auflage 1886.)

7 **„Der Fechter von Ravenna.“** Gereimtes Trauerspiel. (Nachahmung der letzten Szenen des gleichnamigen Halm'schen Stückes.) Einakter. Zeit: Erstes Jahrhundert nach Chr. (Dritte Auflage 1884.)

1877 8 **„Heiligkeit oder Wahnsinn.“** Prosadrama in drei Akten. Zeit: Gegenwart. (Sechste Aufl. 1884.)

9 **„Friedensbogen.“** Gereimte Plauderei in einem Akte. Zeit: Gegenwart. (Dritte Auflage 1885.)

10 **„Wie die Schuld, so die Strafe.“** Gereimtes Trauerspiel in zwei Akten. Zeit Philipps II. (Dritte Auflage 1883,)

---

[1]) Die Dramen sind sämmtlich bei Florencio Fiscowich in Madrid erschienen, dessen Vertreter für Deutschland Wilhelm Friedrich-Leipzig ist.

	Nr.	
1877	11	**„Was nicht gesagt werden kann.“** Prosadrama in drei Akten. Zeit: Gegenwart. (Vierte Auflage 1883.)
1878	12	**„Am Pfeiler und am Kreuz.“** Gereimtes Trauerspiel in drei Akten. Zeit Philipps II. (Vierte Auflage 1883.)
	13	**„Einem Ideal nachjagen.“** Gereimtes Lustspiel in drei Akten. Zeit: Gegenwart. (Vierte Aufl. 1883.)
	14	**„Manchmal hiernieden.“** Prosadrama in drei Akten. Zeit: Gegenwart. (Dritte Auflage 1883.)
1879	15	**„Sterben, um nicht geweckt zu werden.“** Gereimte „dramatische Legende“ in einem Akte. Zeit: Sechszehntes Jahrhundert. (Dritte Auflage 1883.)
	16	**„Im Schosse des Todes.“** Gereimte „tragische Legende“ in drei Akten. Zeit: 1285. (Achte Auflage 1890.)
	17	**„Traurige Hochzeit.“** „Dramatisches Gemälde“ in einem Akte. Zeit Karls V. (Dritte Aufl. 1884.)
	18	**„Meer ohne Ufer.“** Gereimtes Trauerspiel in drei Akten. Zeit Philipps II. (Fünfte Auflage 1883.)
1880	19	**„Den Tod auf den Lippen.“** Prosatrauerspiel in drei Akten. Zeit: 1555. (Achte Auflage 1889.)
1881	20	**„Der grosse Galeoto.“** Gereimtes Trauerspiel in drei Akten und einem Prosavorspiel. Zeit: Gegenwart. (Neunzehnte Auflage 1889.)
	21	**„Harold der Normanne.“** Gereimte tragische Legende in drei Akten. Zeit: Erstes Jahrh. n. Chr. (Vierte Auflage 1883.)
1882	22	**„Die zwei wunderlichen Wahrheitssucher.“** Gereimtes Trauerspiel mit einem Vorspiel. Dritter Teil einer Trilogie. Zeit: Gegenwart. (Zweite Auflage 1882.)
	23	**„Der Streit zwischen zwei Pflichten.“** Gereimtes Trauerspiel in drei Akten. Zeit: Gegenwart. (Fünfte Auflage 1891.)
1883	24	**„Ein Wunder in Egypten.“** Gereimte tragische Studie in drei Akten. Zeit: Neunzehnte Pharaonendynastie. (Zweite Auflage 1883.)
1884	25	**„Denk' schlecht, und du wirst Recht haben.“** Gereimtes Lustspiel (komisches proverbe) in drei Akten. Zeit: Gegenwart.

	Nr.	
1884	26	**„Die Pest von Otranto.“** Gereimtes Trauerspiel in drei Akten. Zeit: Erster Kreuzzug. (Dritte Auflage 1884.)
1885	27	**„Fröhliches Leben und trauriger Tod.“** Gereimtes Trauerspiel in drei Akten. Zeit: Gegenwart. (Vierte Auflage.)
1886	28	**„Der Bandit Lisander.“** Dramatische Prosastudie in drei Bildern. Zeit: Mittelalter.
	29	**„Von schlechter Race.“** Prosatrauerspiel in drei Akten. Zeit: Gegenwart.
1887	30	**„Fanatismus gegen Fanatismus.“** Prosatrauerspiel in drei Akten. Zeit: Gegenwart. (Zweite Auflage 1887.)
	31	**„Der Graf Lothar.“** Trauerspiel in einem Akte. Zeit: Mittelalter.
	32	**„Wahn und Wirklichkeit.“** Prosaschauspiel in drei Akten. Zeit: Gegenwart. (Zweite Auflage.)
1888	33	**„Das Geisteskind und das leibliche Kind.“** Prosatrauerspiel in drei Akten. Zeit: Anfang der Renaissance.
	34	**„Das Erhabene im Gemeinen.“** Gereimtes Schauspiel in drei Akten. Zeit: Gegenwart. (Zweite Auflage 1888.)
1889	35	**„Die Quelle, die nie versiegt.“** Gereimtes Trauerspiel in drei Akten, mit einem Prosazwischenakt. Zeit: Gegenwart. (Zweite Auflage 1891.)
	36	**„Die Sittenstrengen.“** Gereimtes Schauspiel in drei Akten, mit einem Prosavorspiel. Zeit: Gegenwart.
1890	37	**„Die beiden Glücklichen.“** Prosatrauerspiel in drei Akten. Zeit: Gegenwart.
	38	**„Das Vorspiel eines Dramas.“** Gereimtes Trauerspiel in einem Akte. Zeit Philipps II.
1891	39	**„Irene von Otranto.“** Oper in drei Akten (s. Nr. 26.)
	40	**„Die erste Kritik.“** Prosalustspiel in drei Akten. Zeit: Gegenwart.



Druck von Külper & Wimmers, Berlin SW., Alexandrinenstr. 22.



